اردو غزلیات میں فارسی تلمیحات و تراکیب

لسانی و تحقیقی مطالعہ (از ولیؔ تا اقبالؔ)

مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی (اردو)

(ریگولر پروگرام)

مقالہ نگار:

وفا یزدان منش

نگران مقالہ:

ڈاکٹر تحسین فراقی

صدرِ شعبہ اردو

پنجاب یونیورسٹی، لاہور

۲۰۰۶ء۔۲۰۱۰ء

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

انتساب

ہمسرِ عزیز

مہدی شریفی مقدم

کے نام!

جن کی وفا، محبت اور قربانی

تعلیم کی مشکل راہوں میں

میرے ہم قدم رہی!!

مقدمہ

رَبِّ زِدْنِی عِلْمًا

میرا تعلق اُردو زبان وادب سے ۱۹۸۶ء میں قائم ہوا۔اسی سال میں نے تہران یونیورسٹی میں شعبۂ اُردو میں داخلہ لیا۔۲۰۰۰ء میں امتیازی حیثیت سے بی۔اے کی ڈگری حاصل کی۔۲۰۰۱ء میں وظیفہ کے تحت جامعہ پنجاب کے شعبۂ اُردو میں میرا داخلہ ہوا۔میں نے ۲۰۰۲ء میں اورینٹل کالج سے ایم۔اے کیا اور ۲۰۰۳ کے اوائل میں تہران یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں تدریس کے فرائض سنبھالے۔۲۰۰۴ سے فارسی دائرۃ المعارف اسلامی،''دانشنامہ جہان اسلام''،شعبۂ ادب،اُردو کی اسکالر بنی۔وہاں اسکالروں کو اردو بھی پڑھائی۔۲۰۰۵ء میں جامعہ پنجاب،شعبۂ اردو میں پی ایچ۔ڈی میں میرا داخلہ ہوا۔تحقیقی مقالہ لکھنے کے لیے دلچسپ اور قابلِ قدر عنوان کا انتخاب ضروری تھا۔اس عنوان کے انتخاب میں جو مقاصد پیش نظر تھے اور جن کی وجہ سے میں نے بصد شوق قلم زنی کی وہ حسب ذیل ہیں۔

کسی بھی زبان کو سیکھنے اور سمجھنے کے لیے اس زبان پر عبور کی ضرورت ہوتی ہے نیز اس زبان کے الفاظ،قواعد، محاورات اور ضرب الامثال وغیرہ کا جاننا بھی لازمی ہے۔کچھ زبانیں ایسی ہیں جن پر عبور حاصل کرنے کے لیے دوسری زبانوں یا کم از کم دوسری زبانوں کے الفاظ سے شناسائی ضروری ہوتی ہے۔اردو زبان اس کی واضح مثال ہے۔''اردو'' میں ترکی،ہندی،فارسی،عربی الفاظ بکثرت ملتے ہیں۔ان میں''فارسی'' کا مقام قابل ذکر ہے۔فارسی شعر وادب کے متن پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اس نے امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ ہر صنف اور ہر اسلوب کو اپنے اندر سمویا ہے۔فارسی شاعری کا نام بلند کرنے میں نامور شعرا حافظ،سعدی،رومی کی خدمات قابلِ ستائش ہیں۔ان شعرا کے کلام کا دنیا کی دوسری زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے اور ان پر ایک عرصے سے تنقیدی کام ہوتا چلا آرہا ہے۔اردو کا مزاج فارسی سے بڑی مطابقت رکھتا ہے۔اسی بنا پر اردو میں فارسی کی اصنافِ سخن،اسلوب،موضوعات،صنائع بدائع اور لسانی اثرات داخل ہوئے۔فارسی زبان ایک تہذیب کی عکاسی کرتی ہے اور اس تہذیب کی اپنی روح ہے۔اس تہذیب کے خاص قسم کے جذبات وحسیّات ہیں۔ایران میں قبل از اسلام کے تمدن اور اسلامی تہذیب کے امتزاج سے ایک عظیم تہذیب وجود میں آئی، ان سب کا یہ نتیجہ نکلا کہ اردو شعرا نے نہ صرف فارسی شاعری سے اثر لیا بلکہ اس کے عناصر کو اپنے خون میں جذب کیا ہے۔ فارسی کا ادب موضوعاتی اور فنی دونوں سطحوں پر اردو ادب سے ایسا شیر وشکر ہو گیا ہے کہ قاری فن پارے میں اجنبیت کا احساس نہیں پاتا۔کلاسیکی اردو شاعری میں فارسی شاعری کا رنگ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔اس رنگ کی مماثلت کی کئی وجوہات ہیں:

ایک تو فارسی شاعری کے موضوعات، دوسرے فارسی شاعری کی لسانی وسعت اور تیسرے فارسی شاعری کے صنائع بدائع، ہر ایک اپنی جگہ قابلِ توجہ ہیں۔ عہد سلاطین اور پھر مغلیہ دور میں فارسی زبان برعظیم کی سرکاری زبان بن چکی تھی۔ سیکڑوں سال گزرنے کے باوجود اس کے اثرات ابھی تک مختلف فن پاروں، بلکہ عام لوگوں کی زبان میں بھی پائے جاتے ہیں۔ خاص طور پر کلاسیکی اردو ادب نے فارسی کے حسن، صنائع بدائع اور بیان کا سہارا لے کر ترقی کی کئی منازل طے کیں۔ صنائع کے علاوہ فارسی محاورات، ضرب الامثال بھی اس لشکری زبان میں رچے بسے ہیں۔ جن لوگوں کو دونوں زبانوں یعنی فارسی اور اردو پر عبور حاصل ہے ان سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ اس رشتہ کو مضبوط بنانے میں مزید قدم اٹھائیں۔ جب میں نے تحقیقی مقالہ لکھنے کا ارادہ کیا تو اس موضوع پر تحقیق کرنے کا شوق میرے تمام رگ و پے میں در آیا۔ سوال یہ تھا کہ کہاں سے شروع کرنا ہے؟ یہ موضوع تو بہت وسعت رکھتا ہے۔ جس کے تمام حصوں سے بیک وقت انصاف کرنا ایک شخص کے بس سے باہر ہے۔ اردو زبان میں اظہار کے دو ذریعے ہیں ایک نثر اور دوسرا شاعری۔ پس ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا پڑا۔ شاعری میرا پسندیدہ موضوع ہے اور اردو شعراء پر مجھے فخر ہے، خیر شاعری پر کام تو شروع کیا۔ لیکن اس کام کی وسعت، تحقیق کے احاطہ سے باہر تھی۔ لہٰذا کلاسیکی شاعری اور معاصر شاعری میں سے ایک کا انتخاب کرنا پڑا۔

"ازولی تا اقبال" کی ترتیب شعراء کی ایک بڑی تعداد کا احاطہ کرتی ہے۔ ان شعراء پر فارسی کے اثرات لامحدود ہیں۔ جن کا ایک اہم اور برجستہ پہلو "تلمیحات وتراکیب" ہیں۔ ادب کی تخلیق کاری میں فارسی تلمیحات وتراکیب کا حسن استعمال تخلیق کاری میں قدرتِ تخیل کی نشاندہی کرتا ہے۔ تلمیحات وتراکیب بجائے خود بڑی اہم ہوتی ہیں۔ تلمیحات ہر زبان میں مطالب کے بیان میں غیر ضروری تشریح و تفصیل سے بچاتی ہیں۔ ہر زبان میں سماجی، ثقافتی اور تاریخی تلمیحات کا ایک بڑا گنجینہ ہوتا ہے۔ گویا ہر فن پارے کی تلمیحات کا مطالعہ کرنے سے اس ادب کی تاریخی، سماجی اور ثقافتی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ کسی فن پارہ کو پرکھنے میں تراکیب، لسانی اعتبار سے قابل بحث ہوتی ہیں۔

اس موضوع پر تحقیق کے ذریعے ہم نے کلاسیکی اردو شعرا کے کمال فن کا ثبوت دیا ہے۔ اور کلاسیکی فارسی کے شعرا کے ساتھ ان کے موازنے سے (موضوع کے مطابق) تطبیقی تحقیق کا کام انجام پایا ہے۔ اس تحقیق کے نتیجے میں برعظیم اور ایران کی مسلم ملت کے لسانی روابط مضبوط ہوں گے اور باہمی اتحاد و یگانگت وجود میں آئے گی۔

اس موضوع پر کام کرنے کے لیے فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں مواد درکار تھا۔ عنوان کے مطابق مقالے کی بنیاد فارسی تلمیحات وتراکیب ہیں۔ پہلا مرحلہ اردو غزلیات سے فارسی تلمیحات وتراکیب نکالنا تھا۔ پاکستان کے مختلف کتاب خانوں میں اردو غزل گو شعراء کے دیوان اور کلیات کے مطالعے کے بعد ان سے فارسی تلمیحات وتراکیب نکالی گئیں۔ یہ

ابتدائی لیکن اہم حصہ تھا۔ چونکہ اردو شاعری ایک بحرِ ذخّار ہے، لہٰذا اس میں سے صرف قابلِ ذکر اور رجحان ساز شعرا کا انتخاب کرنا پڑا اور ولی سے اقبال تک بائیس اردو غزل گو شعراء چنے گئے۔

یہ مقالہ چار ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب ہے: شعروادب کی تاثیر آفرینی میں تلمیحات وتراکیب کا کردار۔ اس باب میں تلمیحات وتراکیب کی تعاریف ہوئی ہیں۔ ان کی اقسام کی وضاحت ہوئی ہے۔ شاعری میں ان سے معانی اور جولسانی خوبیاں پیدا ہوتی ہیں ان کا شمار کیا گیا ہے۔ اسی طرح علمِ بیان اور علمِ بدیع میں ان کا مقام بیان کیا گیا ہے۔

دوسرا باب ہے: فارسی شاعری کے اردو غزل پر اثرات۔ اس باب کے موضوع کے مطابق عمومی مباحث کا بیان کیا گیا ہے۔ کہ اردو غزل شروع میں فارسی شاعری سے کیسے متاثر ہوئی ہے۔ اس تاثیر کی وسعت کتنی ہے؟ اور یہ ثبوت دیا ہے کہ اس میں موضوع، صنائع، محاورات اور فارسی زمینوں وغیرہ کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔

تیسرا باب: فارسی شاعری میں تلمیحات وتراکیب کے فکری، فنی اور معنوی کردار سے بحث کرتا ہے۔ اس باب میں فارسی شاعری میں تلمیحات وتراکیب کی اقسام بیان کی گئی ہیں اور ان کی نوعیت کو بہتر انداز میں بیان کرنے کے لیے ان کا فارسی شاعری کے مختلف ادوار میں جائزہ لیا گیا ہے۔ ان ادوار میں سبکِ خراسانی سے لے کر شعرِ نو تک شامل ہیں۔ لیکن یہاں مقالے کے عنوان کے مطابق کلاسیکی شاعری کی تفصیل سے وضاحت اور معاصر شاعری کا مختصراً ذکر کیا گیا ہے۔

باب چہارم: اردو غزلیات میں فارسی تلمیحات وتراکیب۔ یہ باب دو فصلوں پر مشتمل ہے۔ فصلِ اوّل: اردو غزل میں فارسی تلمیحات۔ لسانی وتحقیقی اور معنی آفرینی کا مطالعہ۔ فصلِ دوّم: اردو غزل میں فارسی تراکیب۔ لسانی وتحقیقی مطالعہ۔ مطالعے دوران احساس ہوا کہ کبھی ایک شاعر نے ایک ہی تلمیح یا ترکیب کو متعدد جگہ استعمال کیا ہے، اس صورت میں بہترین شعر کو چنا ہے۔ اگر ایک ترکیب کی ایک مثال دی گئی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ایک ہی شاعر نے اس ترکیب سے بارہا استفادہ کیا ہے۔ اور اگر مثالیں ایک سے زیادہ ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ایک سے زیادہ غزل گوؤں نے اس ترکیب کا استعمال کیا ہے۔ اس کے بعد لسانی اور تحقیقی مطالعہ شروع ہوا۔ تلمیحات وتراکیب کو ادبی ترازو کے پلڑے میں تولا گیا۔ یعنی صنائع بدائع اور بیان کے مطابق ان کی جانچ پرکھ کی گئی۔ اس پرکھ سے شاعر کی سوچ تک رسائی ممکن ہوئی اور اسی بناء پر مختلف شاعروں کا موازنہ کیا گیا۔ دوسرے مرحلے میں مختلف فارسی شعراء کے مقبول دواوین اور کلیات پڑھ کر ان کی تلمیحات وتراکیب نکالی گئیں۔ یہ انتخاب ابتدائی فارسی شعراء سے لے کر صائب تبریزی تک مشتمل ہے۔

علاوہ ازیں ایک اور مرحلہ بھی پیش نظر رکھا گیا اور وہ ہے اردو غزلیات اور فارسی شاعری میں تلمیحات وتراکیب کا مثالی شعروں کے ساتھ موازنہ۔ یہ واضح کرنا ضروری تھا کہ اردو شعراء کے یہاں مستعمل تراکیب کی نوعیت دو طرح کی

ہے۔اول وہ تراکیب جواردوغزل گوشعراء نے من وعن فارسی شعراء سے مستعار لے لی ہیں۔دوسری نوعیت ان تراکیب کی ہے جوخود اردوشعراء نے وضع کی ہیں۔زیرنظر مقالے میں ہم نے ان دونوں نوعیتوں پر بحث کیا ہے۔جہاں اردوغزل میں فارسی تراکیب،فارسی شاعری میں بھی آئی ہیں وہاں فارسی شعری مثالیں دی گئی ہیں۔مثالوں کے لیے ترجیحاً فارسی غزل کو مدنظر رکھا ہے۔فارسی مثال کے لیے کوشش یہ رہی ہے کہ وہ ترکیب جوسب سے پہلے کسی شاعر کے ہاں آئی ہے اس کو درج کیاجائے۔مقالے کے عنوان کے لحاظ سے غزل گوشاعری نسبت غزلیات کواہمیت دی گئی ہے۔مگر جہاں کسی فارسی ترکیب میں تخلیقی کام ہواوہاں غزل گوکی اہمیت دوچند ہوجاتی ہے۔تلمیحات کے بارے میں کہنا چاہیے کہ اکثر تلمیحات سبھی اردوغزل گو شعراکے ہاں آئی ہیں۔لیکن ان کے مجازی معنوں کے استعمال میں اشتراک پایاجاتا ہے۔اسی وجہ سے سب سے اچھے اشعار کاانتخاب کرنے کی کوشش کی ہے۔یہ سب تلمیحات فارسی شاعری میں بکثرت ملتی ہے۔اسی وجہ سے ان فارسی اشعار کا انتخاب کیاگیاہے جن کی تلمیحات اردواشعار میں آئی ہوئی تلمیحات،صنائع اور مجازی معنوں کے حوالے سے مماثلت رکھتی ہیں۔

یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مقالہ میں فارسی کے مستند اور معیاری متون سے استفادہ کیا گیاہے۔ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک معیاری دیوان کو مدنظر رکھ کر سارے اشعار اسی سے نکالے گئے ہیں۔لیکن کہیں دویاچند اشعار جو بہت مشہور ہیں اور ان کاسراغ اس دیوان میں نہیں ملا،تو دوسرے متن سے اس کی تلاش کی ہے مگراس بات کی کوشش بھی کی گئی ہے کہ دوسرا متن نقادوں کے ہاں مستند ہو۔

میں نے اس مقالے کے لیے تہران یونیورسٹی ،اصفہان یونیورسٹی،دانش گاہ آزاد اسلامی ،علامہ طباطبائی یونیورسٹی کے اساتذہ اور دائرۃ المعارف اسلامی کے دانشوروں کی رہنمائی سے فیض حاصل لیا ہے۔ایران میں مختلف اور ممتاز کتاب خانوں اورمراکزتحقیقات مثلاً کتابخانہ ملی،کتابخانہ مجلس،دانش گاہ تہران کی لائبریری،مرکزی کتاب خانہ،دانش گاہ تہران کے دانشکدۂ ادبیات فارسی کے کتاب خانہ،دانش کدہ ٔ زبانہای خارجی کی لائبریری،کتابخانہ آستانہ قدس رضوی مشہد،فرہنگستان ادب فارسی،کتابخانہ دائرۃ المعارف اسلامی اوروزارت علوم میں فارسی میں لکھے گئے مقالات کے اہم ذخیرہ سے رجوع کیا گیا ہے۔پاکستان میں رایزن فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران کی لائبریری ،اسلام آباد میں موجود مرکز تحقیقات ایران وپاکستان کے کتب خانہ اورلاہور میں خانہ فرہنگ جمہوری اسلامی ایران کے کتب خانہ سے بھی فائدہ اٹھایا گیاہے۔

پاکستان میں موجود عظیم کتب خانوں سے اس ضمن میں کافی مواد ملا ہے۔لاہور میں مرکزی کتب خانہ پنجاب یونیورسٹی، گنج بخش لائبریری،دیال سنگھ ٹرسٹ لائبریری،پنجاب پبلک لائبریری،گورنمنٹ کالج کی لائبریری ،قائد اعظم لائبریری اورمجلس ترقی ادب کی لائبریری سے استفادہ کیاہے۔اسی طرح پاکستان میں سرکاری نیم سرکاری اورنجی کتاب خانوں سے بھی

استفادہ کیا گیا ہے۔اب ترقی یافتہ ممالک میں انٹرنیٹ کے ذریعے E.Mail کی سہولت دستیاب ہے لہٰذا اپنے موضوع سے متعلق مواد کے حصول کے لیے نہ صرف پاکستان بلکہ پورے برعظیم کے علمی مراکز اور مشاہیر سے رابطہ قائم کر کے مواد کی فراہمی کو ممکن بنایا گیا۔

قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ جہاں تک اس مقالے کے موضوع پر سابقہ تحقیقی تنقیدی اور لسانی مواد کا تعلق ہے تو حقیقت یہ ہے کہ اردو کے تحقیقی وتنقیدی سرمائے میں اس پر بہت کم مواد دستیاب تھا۔اس موضوع پر چند مقالے اور گنی چنی کتابیں لکھی گئی ہیں۔یہ گنی چنی کتابیں بھی صرف چند ممتاز اردو ادباء کی استعمال کردہ تراکیب وتلمیحات یا فرہنگ تک محدود ہیں۔مثلاً سید عابد علی عابد کی ''تلمیحاتِ اقبال''، اکبر حسین قریشی کی ''مطالعہ تلمیحات واشاراتِ اقبال'' نسیم امروہوی کی ''فرہنگِ اقبال''، یوسف سلیم چشتی کی ''تلمیحات اکبر الٰہ آبادی'' قاضی عبدالقدوس عرشی کی ''اردو تلمیحات واصطلاحات'' محمود نیازی کی ''تلمیحات'' اور ''تلمیحاتِ غالب'' مزید برآں مذکورہ کتابیں بھی اپنے موضوع سے پورا انصاف نہیں کرتیں۔علاوہ ازیں ایم۔اے اردو کے چند مقالات بعض مشاہیر شعراء کے اشاریوں پر مشتمل ہیں جن میں ان کی بعض تلمیحات وتراکیب بھی شامل ہیں۔اس قلیل سرمائے سے قطع نظر اردو میں کوئی تحقیقی کام فراہم نہیں۔اردو شعراء کی تراکیب پر کوئی مستقل کتاب نہیں۔ جہاں تک کلاسیکی فارسی اور اردو شعراء کا تعلق ہے،ان کے ہاں مستعمل فارسی تراکیب وتلمیحات کا کوئی مفصل تحقیقی وتنقیدی اور لسانی جائزہ نہیں لیا گیا۔متفرق مضامین یا کتب میں خال خال اشارے مل جاتے ہیں اور بس۔زیرِ نظر مقالے میں اس موضوع پر جو کام کیا گیا ہے وہ اردو اور فارسی کے تحقیقی وتنقیدی سرمائے میں اپنی نوعیت کا پہلا کام ہے۔

ڈاکٹر تحسین فراقی اردو اور فارسی ادبیات میں ایک ممتاز نام ہیں۔یہ میری خوش قسمتی ہے کہ ان کی زیرِ نگرانی مجھے پی ایچ۔ڈی کا تحقیقی مقالہ تحریر کرنے کا موقع ملا۔ان کی ناقدانہ بصیرت اور تحقیقی منہاج نے مجھے بہت متاثر کیا اور انھوں نے بہت سے مصادر اور منابع کی جانب میری توجہ دلائی خصوصاً فارسی اور اردو کی کلاسیکی شاعری کے مزاج کو سمجھنے اور فنی امور پر ان کی گرفت ہونے کے باعث میں اس تحقیقی کام کو بہ سہولت انجام دے پائی۔میں ڈاکٹر صاحب کی اس حوالے سے بہت ممنون ہوں۔

یہاں ضروری ہے کہ میں ایرانی دانشور ڈاکٹر بہرام پروین،ڈاکٹر سعید شفیعیون،محترمہ زہرا نہاوندی کا شکریہ ادا کروں۔ پاکستان میں فارسی اور شعبہ اردو کے اساتذہ ڈاکٹر سید محمد اکرم شاہ،ڈاکٹر سلیم مظہر ڈین فیکلٹی کلیہ السنہ شرقیہ اورینٹل کالج، ڈاکٹر نجم الرشید،ڈاکٹر عارف نوشاہی،ڈاکٹر شاہد چودھری،ڈاکٹر فخر الحق نوری،ڈاکٹر سلیم ملک،ڈاکٹر محمد کامران، ڈاکٹر بصیرہ عنبرین،ڈاکٹر ضیاء الحسن،ڈاکٹر وحید الرحمٰن اور شعبۂ اسلامیات کی پروفیسر طاہرہ القدوس کی ممنون ہوں۔

شعبۂ اردو کے دفتری عملہ میں محمد اسلم قریشی صاحب،اظہر حسین خاں صاحب اور احسان قریشی صاحب کی ممنون

ہوں جنھوں نے ہر سلسلے میں میری رہنمائی کی۔

میں جس مقام پر ہوں اس میں بنیادی ہاتھ تہران یونیورسٹی کے اساتذہ ڈاکٹر علی بیات اور ڈاکٹر محمد کیومرثی کا ہے ان رفقاء کرام نے دورانِ تعلیم ہمیشہ میری رہنمائی کی ہے۔ میں ان کے لیے دعا گو ہوں۔

میرے عزیز خاوند مہدی شریفی مقدم کا میرے اوپر بہت احسان ہے۔ انہوں نے مقالے کے آغاز سے اختتام تک ہر طرح کی مدد مجھے بہم پہنچائی ہے۔

میں اپنی جان سے عزیز فرشتہ صفت ماں صدیقہ سلیمی منش کے ہاتھ پر بوسہ دیتی ہوں جو اب تک میری ذمہ داریاں اٹھا رہی ہیں۔ اور مجھے شکریہ ادا کرنے تک کی اجازت بھی نہیں دیتی ہیں۔ تعلیم کے راستے میں میرے بیٹے سروش نے میرا بہت ساتھ دیا ہے۔ وہ ہمیشہ میری واپسی کا منتظر رہا لیکن میں نے اس سے شکایت کی بات نہیں سُنی۔ اگر میرے یہ تین عزیز نہیں ہوتے تو میں کبھی اس مرحلے تک نہ پہنچ پاتی۔ اللہ کی خاک پر سجدہ کرتی ہوں جس نے ایسے جان نثار عزیزوں کو میری زندگی میں شامل کیا ہے۔

چودہ سال پہلے جب ایران میں یونیورسٹی میں داخلہ لینے کے کے لیے تیاریاں شروع ہو رہی تھیں تو میرے بیٹے نے اس دنیا میں قدم رکھا۔ اور اب جب یہ تعلیم ختم ہو رہی ہے تو میری بیٹی باران نے اس دنیا میں قدم رکھا ہے۔ میں ان دونوں کی پیدائش کو باعثِ سعادت سمجھتی ہوں۔

فہرست

باب اول:

شعروادب کی تاثیرآفرینی میں
تلمیحات وتراکیب کا کردار

تخلیقی آرزو انسان کے خمیر میں داخل ہے اور ایک ذاتی ضرورت کے طور پر حیاتِ آدمی میں شامل ہوئی ہے۔فن میں بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ صرف فن کار تک محدود نہیں رہتا۔فن کار اس وقت اپنے فن سے مطمئن ہوتا ہے جب اسے لوگوں کے سامنے منظر عام پر لائے۔اسی وجہ سے فن کار اس بات کو مدنظر رکھتا ہے کہ لوگوں کی کیا ضرورتیں ہیں؟ان کی کیا خواہشات ہیں؟لوگوں کے دلوں میں جو باتیں پوشیدہ رہتی ہیں،ان کی تصویر کشی فن کار اپنا فرض سمجھتا ہے۔اگر ایسا نہ ہو تو پھر فن پارے میں کوئی کشش ہوگی اور نہ مطلوبہ نتیجہ نکلے گا۔یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فن کی بنیاد کیا ہے؟ احساس کو تخّیل پر اولیت حاصل ہے۔جب تک کسی میں جذبہ نہ ابھرے،تب تک تخّیل جمود سے دوچار رہے گا۔جذبہ ابھرنے کے بعد تخّیل کو تحریک ملتی ہے۔جذبہ بجلی کی حیثیت رکھتا ہے اور تخّیل انجن کی۔جب بجلی کا مشین سے رابطہ ہو تو پھر انجن چلنے لگے گا۔ہر کسی کے اندر جذبہ ہوتا ہے۔شاید ہر کسی کا تخّیل بلند نہ ہو لیکن جذبہ تو ضرور ہوگا۔فنکار اپنے تخّیل کے توسط سے ہر معاملے میں اپنے جذبات کا اظہار کر سکتا ہے یہی جذبات جب دوسروں کو دکھائی دیں تو ان کے اپنے جذبات ابھر آتے ہیں اور اس فن پارے کو اپنے ہی جذبات کا مظہر سمجھنے لگتے ہیں۔ٹالسٹائی کے خیال میں:

''تمام فنون میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ وہ لوگوں کو متحد کر دیتے ہیں''۔(۱)

مصوری ہو چاہے موسیقی،چاہے خطاطی ہو اور چاہے ادب!ہر فن کی ایک زبانِ گفتگو ہوتی ہے۔یہ زبان؛دل سے نکلتی ہوئی بات کا بیان ہے اور یہ بیان تخلیق کار کے تمام جذبات کا اقرار ہے۔عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''فطرت،آرٹ کے خام مواد کی طرح ہے۔انسان اس خام مواد کو اپنے تخّیل سے خوبصورت پیکروں میں ڈھال کر فنونِ لطیفہ کے نمونے پیش کرتا ہے۔.....فنونِ لطیفہ میں یہ ضروری ہے کہ وہ انسان کے شعورِ حسن کو اور حسن کو اور حسِ جمال کو اکسائیں۔...وہ قرار و سکون کا احساس بھی پیدا کرتے ہیں۔''(۲)

تمام فنون میں ادب بلند مقام کا حامل ہے۔یہ ایک مسلمہ بات ہے کہ ادب میں شاعری کو نثر پر تقدم حاصل ہے،اور یہ تقدم قابل توجہ ہے۔اس سے ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ شاعری کا اندرونی جذبہ زیادہ گہرا ہوتا ہے۔دوسرے فنون کی طرح شاعری بھی اللہ کی طرف سے دی ہوئی نعمت ہے۔اس میں جذبات بھی شامل ہیں اور تخّیل بھی۔دوسرے فنون کی نسبت اس میں جذبات کا عنصر مضبوط ہوتا ہے۔احساس ابل ابل کر شاعر کے دل کی گہرائیوں سے زبانِ قلم کے ذریعے مترشح ہوتا ہے۔

ایک واقعہ ہمارے سب کے سامنے ہوتا ہے۔ہم سب اس واقعے کے بارے میں اپنے جذبات کو ردعمل کے طور پر دکھاتے ہیں لیکن شاعر کے ردعمل میں یہ جذبات اعلیٰ سطح پر موجود ہی ہیں ۔وہ ہر واقعے کی جزئیات کو اپنی معلومات کے مطابق خوب پرکھتا ہے، پھر اپنے شدید احساس اور نتیجے کو تخیل سے آمیز کر کے شاعری کی ہیئت میں پیش کرتا ہے۔بہروز ثروتیان لکھتے ہیں:

''شاعری دوسرے فنون کی طرح تخیل سے پیدا ہوتی ہے،اور فن کار کے جذبات سے پھوٹتی ہے۔اسی رو سے شاعر کا خیال جذبات اور سمجھ کی آمیزش سے عبارت ہے، یعنی اشیا اور معاملات سے حاصل شدہ خوشی یا دکھ کی کیفیت۔'' (۳)۔

ادب چاہے نظم ہو چاہے نثر ''لفظ'' ایک اہم اوزار سمجھا جاتا ہے، پوری مہارت کی جلوہ گری الفاظ میں ہوتی ہے۔عام لوگ بھی الفاظ کے ذریعے اپنے مفاہیم کو سمجھاتے ہیں۔سبھی بولتے ہیں سبھی لکھتے ہیں لیکن الفاظ کی نوعیت سے ہر شخص کی پہچان ہوتی ہے۔الفاظ کی اعلیٰ سطح اور سنجیدہ انتخاب سے عام لوگوں میں سے خاص لوگ ابھر کر ادیب بنتے ہیں:

''اصل میں شاعری کا فن،اعلیٰ خیالات کا بیان اور الفاظ کے ذریعے حسن کی تخلیق کا نام ہے''۔(۴)

یہی الفاظ شاعر کے جذبات اور تخیل کی نشاندہی کرتے ہیں، یہی الفاظ شاعر کی معلومات کا ثبوت دیتے ہیں۔گویا ہم شاعر کو اس کے استعمال شدہ الفاظ ہی سے جانتے ہیں۔پہلے سے الفاظ کا ذخیرہ تو شاعر کے ہاں موجود ہے۔اس کان سے الفاظ کو چننے کے لیے بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔الفاظ کو کس طرح ساتھ لے کر چلنا، کس طرح الفاظ کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنا، کس طرح کے الفاظ کے ذریعے مختلف صنائع شعری بیان کرنا، یہ سب معاملات الفاظ سے وابستہ ہیں۔ممتاز نقاد یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

''زبان جذبے کو اکسانے کا زبردست ذریعہ ہے۔ہر لفظ یا خیالی تصویر میں یہ قوت موجود ہے کہ وہ ہمارے جذبات کو برانگیختہ کر سکے۔......لفظوں کی جذباتی اور تصوری صلاحیتیں اس وقت ظہور میں آتی ہیں جب انھیں ٹھیک ٹھیک برتا جائے۔بغیر اس کے ان کے چھپی ہوئی قوتیں نمایاں نہیں ہوتیں۔......لفظ مجسمے کی طرح بے جان، بے حس

اور بے جذبہ نہیں ہوتے۔ان کی تہ میں جذب وحرکت کی قوتیں کارفرماہوتی ہیں جن کی تلازمی ترتیب جادو کا اثر رکھتی ہیں۔....شاعرلفظوں کے موزوں استعمال سے سماجی مقاصد کی خدمت انجام دیتاہے۔یہ موزوں استعمال شعرمیں رمزی یا علامتی نوعیت ہی رکھ سکتاہے۔لفظوں کا جوہردوسرے لفظوں کے ساتھ ملنے ہی سے کھلتاہے،جس طرح فرد کی صلاحیتیں جماعت میں نکھرتی ہیں۔'' (۵)

الفاظ کی اتنی اہمیت ہے کہ ان سے ہمیں کسی قوم کی تاریخ تک رسائی ممکن ہے، کیوں کہ جس طرح انسان کی تہذیب اور رویّے میں فرق ہوتا جاتا ہے،ایسے ہی الفاظ بھی تبدیلیوں سے دوچار ہوتے ہیں:

'' الفاظ کی کہانی انسانی ارتقا کی کہانی ہے۔....الفاظ عبارتوں میں جان ڈالتے ہیں اورمختلف قسم کے جذبات وخیالات کی تصویر بن جاتے ہیں،یعنی ان میں خارجی کائنات کی تصویریں ہوتی ہیں۔....الفاظ ایک زندہ سلسلہ ہے،لفظوں میں ،ماحول اورزبان ومکان کے ساتھ تبدیلیاں ظہور میں آتی رہتی ہیں۔....علامتی ادب میں الفاظ بعض ذہنی،نفسیاتی اورروحانی کیفیتوں کا نشان بن جاتے ہیں۔.....غرض الفاظ کی دنیا عجائبات کی دنیاہے۔''(۶)

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ کی حیثیت تار جیسی ہے جس کے ذریعے شاعر کے دل اورقاری کے دل کے درمیان رشتہ پیدا ہوتا ہے ،جس قدر الفاظ شاعر کے بیان کے زیادہ مطابق ہوں، اتنا ہی اس کی شاعری کا حقیقی اثر قاری پر زیادہ ہوگا۔الفاظ بعینہ شاعر کے تصورات ہی ہونے چاہییں۔یہ وہی خصوصیت ہے جسے''اصلیت'' کہا گیا ہے:

''شاعرالفاظ کواس لیے استعمال کرتاہے کیونکہ وہ دلچسپیاں ،جواس صورت حال سے پیداہوتی ہیں ؛بل کہ ان الفاظ کو بالکل اسی شکل میں اس کے شعور میں داخل کرتی ہیں تاکہ وہ اپنے سارے تجربات کومنظم ومستحکم کرکے اپنے قبضے میں لاسکے ...الفاظ بذاتِ خودمخصوص تصورات یاافکار کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ وہ تواسی تجربے کی ترجمانی کرتے ہیں.......الفاظ اس[قاری] کے ذہن میں وہی دلچسپیاں پیدا کریں گے اور کچھ دیر کے لیے وہی صورت حال،وہی حالت اور وہی ردِعمل پیداکریں گے جن سے

شاعر گزرا تھا۔"(۷)

نثر اور نظم؛ اگر چہ دونوں کا آلۂ کار لفظ ہی ہے، لیکن شاعری میں لفظ کی اہمیت دوگنی ہے، کیوں کہ اس میں اپنی بات اور احساس کو مختصر لفظوں میں بیان کرنا ہوتا ہے۔ کم لفظوں میں بڑی بڑی باتیں کہنا ہوتی ہیں۔ ہر لفظ ایک نگینے کی طرح شعر میں جڑا ہوا ہوتا ہے۔ ہر لفظ کا برمحل استعمال کرنا شاعر کی مہارت کی نشاندہی کرتا ہے۔ انھی الفاظ سے بحور و اوزان، صنائع ادبی، موسیقی اور معانی نکلیں گے۔ مختصر یہ کہ نظم کی خصوصیات الفاظ سے وابستہ ہیں۔ الفاظ کی کرامت سے شاعری کی خوبیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر شفیعی کدکنی کے بقول:

"شاعری، یعنی الفاظ کی رستاخیزی ہے۔"(۸)

یا مثلاً فراق گورکھپوری لفظ کی حیثیت کا صریح بیان کرتے ہیں:

"غزل کے مختصر الفاظ کائنات کی پوری تاریخ یاد دلاتے ہیں۔۔۔غزل کا ایک ایک لفظ معجزے کا حکم رکھتا ہے۔"(۹)

نظم ایسا آسماں ہے جس پر الفاظ ستاروں کی طرح چمکتے ہیں۔ کہیں ان ستاروں کی روشنی زیادہ ہے اور کہیں کم۔ الفاظ کے مختلف پہلو اور صنائع ہوتے ہیں۔ بہ ہر حال، جو پہلو یا صنعت بھی ہو، اس کے حقیقی و وضعی معنی ہونا ضروری ہے۔ جیسا کہ ایک شخص چاہے کتنے ہی رتبہ و منصب پر فائز ہو، اس کا ایک حقیقی نام تو ہے جس سے اس کی پہچان ہوتی ہے۔ ہر لفظ کا ایک شناختی کارڈ ہوتا ہے اور "علم معانی" اس کارڈ کو بناتا ہے۔ اس مرحلے کے بعد کچھ عام لوگ، حتیٰ کہ بعض ادیب بھی؛ الفاظ کے حقیقی نام پر اکتفا کرتے ہیں، جب کہ کچھ ادیب الفاظ کو سجاتے ہوئے خاص کپڑے پہنا کے ان کو پیش کرتے ہیں۔ اس سجاوٹ میں جس قدر ابداع اور سلیقہ ہوگا، اتنا ہی الفاظ اپنی خاص جگہ دلوں میں بنائیں گے۔ ہورلیس نے کس قدر درست کہا ہے:

"آپ بہت اچھا تأثر قائم کریں گے اگر آپ احتیاط اور سلیقے سے الفاظ کو استعمال کریں گے اور لفظوں کے استعمال کے سلیقے سے عام الفاظ کو نئے معنی دیں گے۔ اگر ایسا ہو کہ آپ کو متعلق موضوعات کے لیے نئی اصطلاحیں وضع کرنی پڑیں تو آپ کو ایسے الفاظ بنانے کا موقع ملے گا۔"(۱۰)

بعض نقادوں کے ہاں شعر کا حسن معانی سے وابستہ ہے اور بعض نقادوں کے ہاں یہ عظمت، شعری الفاظ سے

وابستہ ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ جب تک الفاظ نہ ہوں، معانی کیسے وجود میں آئیں گے؟ وہ خیال جو پہلے سے شاعر کے ذہن میں اٹکا ہوا ہے، وہ الفاظ کے ذریعے سے رونما ہوگا۔الفاظ کے حسن سے موضوع کے حسن کا اندازہ ہوگا۔سید عابد علی عابد بھی اس سوال اٹھانے کے بعد اپنے موقف کو یوں بیان کرتے ہیں:

''الفاظ اور معانی دراصل نفسیاتی طور پر ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں۔''(۱۱)

الفاظ اور معانی کا رشتہ بلاواسطہ ضرور ہے، لیکن یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ کیا الفاظ کو سمجھے بغیر معانی تک رسائی ممکن ہے؟ کیا الفاظ کا جائزہ لیے بغیر معانی کا جائزہ ممکن ہے؟ اکثر نقادوں نے الفاظ کی نوعیت اور برمحل استعمال پر تاکید کی ہے۔مثلاً:

''تیز اور شدید آواز والے الفاظ سے احتراز کرو......ناموزوں الفاظ کے بجائے موزوں اور سادہ الفاظ استعمال کرو۔''(۱۲)

یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ حسنِ الفاظ پر بھرپور توجہ دینی چاہیے۔ہم اس سجاوٹ اور خوبصورتی کو اس وقت سمجھیں اور حظ اٹھائیں گے جب سجاوٹ کو پرکھنے کی مہارت حاصل کریں گے۔یہاں تو ''علم بیان'' اور'' بدیع'' کی مدد لینا ضروری ہے۔ان دونوں علوم کے مطابق سجاوٹ سے الفاظ کہیں تلمیح، کہیں تشبیہ،کہیں استعارہ،کہیں مجاز، کہیں مجاز مرسل،کہیں کنایہ بنائے جاتے ہیں۔کہیں الفاظ سے سارے شعر میں لف ونشر،مراعاۃ النظیر ،حسن ترصیع کا حسن پھیل جاتا ہے۔ان صنائع میں سے ''تلمیح'' کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ادب میں بلاغت ہونا ضروری ہے۔سب صنائع کے استعمال سے مقصد یہ ہے کہ شعر میں خوبی پیدا ہو۔خاص طور پر تلمیحات اور اساطیری نوعیت میں بلاغت ظہور پذیر ہوتی ہے۔وہ ایک زندہ تصویر رہتی، لوگوں کے سامنے پھرتی رہتی ہے۔کدکنی؛ اساطیری تلمیحات کی اہمیت کی نشاندہی جس بات سے کرتے ہیں اس سے بلاغت کی تعریف مترادف کے طور پر ہوتی ہے:

''بلاغت سے متعلق کتابوں میں قدما نے اساطیر سے فائدہ لینے سے تلمیح مراد لی ہے۔''(۱۳)

تلمیح اگرچہ بظاہر ایک ہی لفظ ہے ،لیکن اس کی تہ میں کافی باتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔تلمیح کا پس منظر ایک کہانی ،ایک واقعہ یا ایک حکایت ہے۔اس کہانی کو جاننا چاہیے۔اکثر ان حکایات کی تفصیل نثری متون میں پائی جاتی ہے۔شاعر تلمیحات سے بڑا فائدہ اٹھاتا ہے۔اس سے شاعر اپنی طویل بات کو ایک ہی لفظ میں بتاتا ہے۔جیسا کہ پہلے

بتایا گیاہے کہ غزل کی سب سے اہم خصوصیت ہے :مختصر ہونا،اسی طرح تلمیح کے استعمال سے غزل ایجاز کا رنگ اختیار کرتی ہے۔ تلمیح سارے شعر کی جان ہے۔بات نہ صرف مختصر ہوتی ہے بلکہ کافی موثر بھی ہوتی ہے۔مثال کے طور پر مندرجہ ذیل شعر میں آتش،غم میں ڈوبا ہواہے،اس کی آنکھیں دل کے دکھ سے گریاں ہیں لیکن اس کے لیے یہ کیفیت قابل قدر ہے،کیوں کہ عاشق چاہے عشقِ حقیقی میں گرفتار ہو، چاہے عشق مجازی میں ،عشق کی تکلیفیں اس کو گوارا ہی لگتی ہیں۔شاعر تلمیح ''چاہ زمزم'' کا سہارا لے کر اپنی صورتِ حال کو بڑی خوبصورتی سے سمجھاتا ہے۔وہ اپنے دیدہ کو آنسوؤں کے واسطے معتبر سمجھتا ہے۔اس تقدس کو وہ چاہ زمزم سے تشبیہ دیتا ہے۔شاعر کی کیفیت اس تلمیح میں ظاہر ہے:

ہمارے دیدۂ تر پر ہے عالم چاہِ زمزم کا　　　　لہو پانی کیا ہے شوق نے اس کعبۂ کو کے

(آتش،ج ا،ص ۲۰۸)

''تلمیح کے استعمال سے جو ہمارے ذہن میں تصوّرات وافکار کا ایک وسیع سلسلہ پیدا ہو جاتا ہے، اس کی وجہ یہی ہے کہ بہ امتدادِ زمان بعض الفاظ وکلمات میں ایسی دلالتیں پیدا ہوجاتی ہیں یا ان سے ایسی کیفیات وابستہ ہوجاتی ہیں کہ تلمیحی اشارے سے متعلقہ کوائف وافکار کے تمام پہلو ہمارے نظروں کے سامنے جیسے ابھر آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح رمز وایماء اوراختصار پیدا ہوتا ہے جو شعر کی اور بالخصوص غزل کی جان ہے۔'' (۱۴)

تلمیح کی مختلف تعریفیں ہیں۔سب تعریفوں میں ایک بات مشترک ہے،وہ یہ ہے کہ تلمیح؛ شعر میں ایک منفرد لفظ ہوتا ہے۔شعر پر ایک نظر ڈالنے سے اس لفظ کی چمک آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے۔تلمیح سے متعلق ہم عرشی کی رائے پر نظر ڈالتے ہیں:

''تلمیح کے معنی ہیں کسی چیز کی طرف سرسری نگاہ ڈالنا لیکن علمِ بیان کی اصطلاح میں کسی قصے ،کسی مشہور مسئلے،آیت یا حدیث،مثل یا کسی علم کی اصطلاح وغیرہ کی طرف کلام میں اشارہ کرنا تلمیح کہلاتا ہے۔کلام کا مطلب سمجھنے کے لیے اس کا جاننا نہایت ضروری ہے۔'' (۱۵)

شبلی بھی تلمیح کو ایسی صنعت جانتے ہیں جو شاعری میں ایک قصہ طلب واقعے سے مضمون پیدا کرتی ہے لیکن وہ

تلمیحات کے لیے یہ شرط بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ انھیں واضح ہونا چاہیے اور وہ غیر متعارف نہیں ہونی چاہیے۔(۱۶)
کچھ نقادوں نے ''تلمیح'' کو ''تملیح'' کا نام دیا ہے، یعنی کھانے میں نمک ڈالنا یا سرسری نگاہ ڈالنا یا چمکنا۔ مثال کے طور پر:

''تملیح کا مطلب ہے کھانے میں بہت نمک ڈالنا۔ ادب میں وہ اصطلاح ہے کہ شاعر پُر کشش روایت کا اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے۔ بعض متاخران کے ہاں لغت میں تلمیح چمکنے کے معنی میں ہے۔ واضح طور پر ظہور پذیر ہونے کی وجہ سے اس صفت کو تلمیح کہا گیا ہے۔''(۱۷)

لیکن اکثر نقاد، تلمیح اور تملیح کے لغوی معنی کی الگ الگ تعریف کرتے ہیں اور دونوں کو ادب میں الگ جگہ دیتے ہیں:

''تملیح ،لغت: نمکین کرنا، کھانے میں زیادہ نمک ڈالنا، مزیدار شعر پڑھنا۔ اص: حسن کلام میں اضافہ کی غرض سے تشبیہ استعارہ اور دیگر صنایع استعمال کرنا۔.....تلمیح ،لغت: اشارہ کرنا، اچٹتی ہوئی نظر ڈالنا۔''(۱۸)

نجم الغنی ''تلمیح'' اور ''تملیح'' کو ایک دوسرے سے الگ جانتے ہیں:

''صنعت تلمیح جس کو ''تملیح'' بھی کہتے ہیں اور یہ مناسب نہیں ،اس لیے کہ ''تملیح'' میم کی تقدیم کے ساتھ لام پر شے ملیح کے لانے کے معنی میں ہے ،جیسے تشبیہ و استعارہ میں۔ ''تلمیح'' بتقدیم لام ہے میم پر، کسی چیز کی طرف نظر کرنے کو کہتے ہیں۔ پس، یہ معنی خاص ہیں اس لیے کہ شے ملیح کا لانا عام ہے، کسی شعر یا قصے یا مثل کی طرف نظر کرنے سے۔..... یہ صنعت اسی طرح ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی مشہور واقعے یا کسی قصے یا مثل شائع یا اصطلاح نجوم وغیرہ، کسی ایسی بات کی طرف اشارہ کرے جس کے بغیر معلوم ہوئے اور بے سمجھے ،کلام کا مطلب اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔''(۱۹)

سب تلمیحات میں ایک بات قابل توجہ ہوتی ہے کہ وہ کافی پرانے زمانے سے چلی آرہی ہیں۔ ان کا عام لوگوں میں بھی رواج ہے۔ تلمیحات ایسے واقعات کا بیان ہیں جو ہو چکے ہیں، جن کا سابقہ مختلف متون سے ہوتا ہے۔ ہر واقعے میں ایک لمبی کہانی پوشیدہ تو ضرور ہے لیکن شاعر صرف ایک لفظ سے کام لے کر پوری حکایت کو اسی لفظ میں اکٹھا کرتا

ہے۔ مثلاً اس شعر میں:

پیام آتے ہیں مجھ سے مورِ بے پر کی طرف ہردم　　سلیمانؑ بات ہے پیارے تری تو باد کے آگے

(قائم، ج ا، ۲۴۸)

''مور'' اور'' سلیماں'' دو ایسے لفظ ہیں جو ہمیں حضرت سلیمانؑ کی کہانی یاد دلاتے ہیں۔ یہ کہانی قرآن پاک میں آئی ہے۔ ایسی تلمیحات میں دو اہم باتیں قابلِ توجہ ہوتی ہیں۔ ایک تو اصلِ واقعہ ہے جسے سمجھنا ضروری ہے۔ اس سے اہم تر یہ ہے کہ شاعر ایک نتیجہ بھی نکالنا چاہتا ہے۔ شاعر دراصل اپنے ذہن اور استعمال شدہ تلمیح میں ایک مشترک خصوصیت کی تلاش کرتا ہے۔ اسی مشترک خصوصیت کی بنیاد پر شاعر تلمیح کا اشارہ کرتا ہے۔ اگر شاعر اس خصوصیت کو سمجھا سکے اور اسی طرح قاری بھی اسی خصوصیت کو سمجھ پائے تو تلمیح فائدہ مند ثابت ہوگی، اور شعر کا صحیح مطلب نکلے گا۔ اس شعر میں:

کب ہے اس جعد سے زلفِ سیہ، حور دراز　　شبِ یلدا سے نہیں ہے شبِ دیجور دراز

(شاہ نصیر، ج ۲، ۸۲)

شاہ نصیر'' شب یلدا'' اور'' شبِ دیجور'' میں مشترک خصوصیت یعنی تاریکی کی لمبائی پا کر تلمیح کو بروے کار لاتا ہے۔ اگر'' شبِ دیجور'' کا اشارہ نہیں ہوتا تو شاعر کا مطلب'' شبِ یلدا'' سے ادھورا رہتا۔

عابد اگرچہ تلمیحات کو افہام و تفہیم میں معاون جانتے ہیں لیکن ان کا یہ خیال ہے کہ تلمیحات چاہے ایک لفظ یا چاہے ایک ترکیب میں آئیں، ان میں کوئی تاریخی یا جغرافیائی یا معاشرتی داستان پوشیدہ ہوتی ہے ۔ اس داستان کے سررشتے دور دور تک پھیلے ہوئے ہوتے ہیں۔ (۲۰) عابد اس بات پر تاکید کرتے ہیں کہ ایک تلمیح سے متعلق ساری کہانی پر عبور حاصل ہونا چاہیے اور اسے شاعر کو واضح کرنا بھی چاہیے، اسی لیے وہ کہتے ہیں:

''شاعر اپنے کلام میں کسی مشہور قصے یا اصطلاح وغیرہ کی طرف اشارہ کرے اور جب تک یہ اشارہ توضیح کا رنگ اختیار نہ کرے، شعر کا صحیح مفہوم متعین نہ ہو۔'' (۲۱)

تلمیحات کی مختلف قسمیں ہوتی ہیں۔ شمیسا مجموعی طور پر ان قسموں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تلمیحات ایرانی یا سامی اور یا ان کے علاوہ یعنی یونانی و ہندی ہیں، جن میں ہر ایک کی غنائی اور حماسی کے اعتبار سے تقسیم ہو سکتی ہے۔ سامی تلمیحات اسلامی اور عربی تلمیحات

پر مشتمل ہیں۔عربی سامی تلمیحات ہیں ،عرب کے زمانۂ جاہلیت کے رجال کا ذکر ہے۔
اسلامی سامی تلمیحات، اسلام کے رجال سے متعلق ہیں، یا قرآن کی تعابیر کے مفاہیم جو
اکثر قوم یہود کے پیمبروں کی تاریخ سے وابستہ ہیں، مشتمل ہیں۔یونانی اور ہندی
تلمیحات علم کے رجال سے تعلق رکھتی ہیں۔"(۲۲)

ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اسلامی سامی تلمیحات خود بھی اسرائیلی ،عیسوی اور مذہب اسلام سے متعلق تلمیحات میں تقسیم ہوتی ہیں۔

اسلامی تلمیحات، کسی مذہب سے متعلق آیات ،احادیث ،اقوال ،مختلف رسمیں اور عیدیں۔اس قسم کی تلمیحات اگر چہ مذہب سے متعلق ہوں لیکن ضروری نہیں کہ شاعر اپنے مذہبی خیالات کے لیے ان سے فائدہ اٹھائے۔اس حوالے سے دو مثالیں پیش ہوتی ہیں:

چہرہ مریض لب کا ترے زرد ہے سو ہے   عیسیٰ کنے دوا نہ رہی درد ہے سو ہے

(سودا، ج۱،۴۶۲)

کھائے ہزار زخم تری تیغ کے و لے   عیسیٰ سے ہم نے رکھی نہ مرہم کی احتیاج

(مصحفی، ج ا ص ۱۵۹)

حضرت عیسیٰؑ اور ان کے اعجاز سے متعلق یہ مشہور اور حتمی امر ہے کہ ان کو اللہ کی طرف سے ایسی طاقت ارزانی تھی کہ بیماروں پر پھونک کر ان کو زندہ کردیتے تھے۔سودا اور مصحفی اس مذہبی واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہیں،لیکن سمجھانے کے لیے دونوں اپنے حالِ زار کو مذہبی روایت سے پیوند دیتے ہیں۔سودا کہتا ہے کہ سب بیماریوں کا علاج حضرت عیسیٰؑ سے کروانا ہوتا ہے لیکن غم و دردِ عشق اور محبوب کے ظلم سے زخم ایک اور لا علاج بیماری ہے کہ عیسیٰؑ بھی اس کے سامنے ناتواں ہے۔ مصحفی؛ عشق کے دکھ اور زخموں کو جینے کی شرط سمجھتا ہے اور اس کیفیت میں رہنے کو عیسیٰؑ کے اعجاز پر ترجیح دیتا ہے۔دونوں شعروں میں زخم و مریض ،جو علاج طلب ہیں؛ اور عیسیٰؑ کے اعجاز میں مشترک خصوصیت علاج ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ عشق مجازی اور مذہب ایسے جُڑے ہوئے ہیں کہ دونوں اپنے حقیقی مفہوم میں رہتے ہوئے استعمال شدہ تلمیح سے گہرا رنگ پاتا ہے۔

اقبال کی شاعری کا ایک اہم موضوع ''عشق'' ہے۔اقبال کے ہاں عشق کا مقام عقل سے بہت بلند ہے، یہاں تک کہ بڑے بڑے کام عشق سے ہوتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

توڑ دیتا ہے بتِ ہستی کو ابراہیمِ عشق　　　　ہوش کا دارو ہے گویا مستیِ تسنیمِ عشق

(اقبال،۱۴۰)

اقبال ایک مذہبی روایت: ''ابراہیم علیہ السلام کی بت شکنی'' کی طرف اشارہ کرکے کہتا ہے کہ عشق کے واسطے سے ابراہیم کو اتنی طاقت ملی تھی کہ انھوں نے کفر کے خلاف بہادری سے مقابلہ کیا۔اقبال یہی عشق دوسروں کو سکھانا چاہتا ہے۔

تلمیحات ایرانی ہوں یا سامی یا غیر،ان میں سے کچھ روایات سے متعلق ہوتی ہیں۔ ہر قوم میں ان کی پرانی روایات، کہانیوں میں پائی جاتی ہیں۔اس قسم کی تلمیحات کو، جو روایت سے متعلق ہوں؛ سمجھنے کے لیے ایک قوم کی پوری روایات کا مطالعہ ضروری ہے۔ ہر قوم کی پہچان اس کی روایات ہی سے انجام پاسکتی ہے۔روایتی عیدیں،شادی و تدفین کی رسمیں، توہمات وعقائد انھی میں شامل ہیں۔کہانی، یا تاریخ سے متعلق ہوتی ہے یا داستانوں سے متعلق۔تاریخ والی کہانی میں اگر چہ کبھی بناوٹ بھی شامل ہوتی ہے لیکن مجموعی طور پر یہ حقیقی ہوتی ہے۔کہانیاں بھی اکثر مثنویوں اور داستانوں کی شکل میں ہوتی ہیں۔اس قسم کی کہانیاں حقیقی بھی ہوسکتی ہیں اور فرضی بھی۔ان کے بارے میں رائے دینا مشکل ہے۔بہت سی کہانیاں جیسے ''انار کلی'' وغیرہ کافی صدیوں سے چلی آرہی ہیں۔اس کی ساری شخصیات تو تاریخی حوالے سے حقیقی ہیں لیکن ان کے متعلق جو کہانی بن گئی ہے،اس کے ثبوت میں کوئی شے موجود نہیں ہے۔کہانیوں میں دو امر اہم ہیں: شخصیات ،دوسرے ان کے متعلق واقعات۔مذہب،تاریخ اور داستانوں کی وہ شخصیات جو نیکی یا بدی کے مجسمے بن گئے ہیں اور ایک مثال کی صورت میں آج بھی زبان زد ہیں، وہ ''اسطورہ'' یا ''اساطیر'' کے عنوان سے موسوم ہوتی ہیں:

> ''اسطورہ (myth) وہی لفظ ہے جو ثقافتی زبانوں میں دو صورتوں یعنی story (قصہ) اور history (تاریخ) میں دکھائی دیتا ہے، چناں چہ اسطورہ سے متعلق دو نظریات موجود ہیں: ایک طرف اسے افسانہ اور فرضی اور دوسری طرف اسے واقعی اور تاریخی سمجھا جاتا ہے۔ہاں! تاریخی و مذہبی واقعات آہستہ آہستہ بظاہر افسانہ نظر آنے لگتے ہیں، پھر اسطورہ ایسا بیان ہے جس کی بنیاد حقیقت وتاریخ اور اس کی ظاہری ساخت

افسانہ ہے۔"(۲۳)

ہر قوم کے پاس اساطیر کا کثیر سرمایہ ہوتا ہے۔ ہیر، رانجھا، سوہنی، مہینوال، ستیاوان ، ساتری، راون، اصحاب فیل، یوسف، زلیخا، سلیمان، رستم، سہراب، افراسیاب، شیرین، فرہاد، خسرو پرویز، لیلیٰ، مجنوں، وامق، عذرا، ویس ، رامین وغیرہ ایسی ہی مثالیں ہیں۔

شاعر نہ صرف اپنی قوم کی روایات و اساطیر کو بلکہ دوسری زبانوں کی روایات و اساطیر کو تلمیح کے طور پر اپنی شاعری میں کام میں لاتا ہے جن سے شاعر کا مقصد ان شخصیات سے وابستہ خصوصیت یا ان سے متعلق کسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بہ ہر حال، ہر اسطورہ کے پس منظر میں ایک کہانی ضرور ہوتی ہے۔ ان کا استعمال بھی مختلف ہوتا ہے اور شاعر کی مہارت سے وابستہ ہے۔ کبھی شاعر ان اساطیر کا موازنہ کر کے خود کو ان میں سے ایک معینہ خصوصیت سے آگے سمجھتا ہے، یا اپنے حالات کو انھی کے حالات سے مطابقت دیتا ہے۔ شاعر یہاں تلمیحات کو رمز و ایجاز کے طور پر استعمال کرتا ہے یا صرف اساطیر سے متعلق اصل واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے، یعنی تلمیحات سے کسی رمز و ایجاز کے بغیر استفادہ کرتا ہے۔ اساطیر کی ایک اور تعریف ہے:

> "اساطیر کا لفظ اسطار، اسطارہ و اسطیر و اسطیرہ و اسطور و اسطورہ کی جمع ہے۔۔۔۔ اساطیر مافوق الفطرت عناصر پر مبنی پر روایات، پوری یا ادھوری توہمی کہانیوں پر مشتمل ہیں جو سینہ بہ سینہ صدیوں کا سفر طے کر کے ہم تک پہنچی ہیں۔۔۔۔۔ اساطیر کا مذہبی روایات سے براہ راست رشتہ ہے۔ اغلب اساطیر میں ہر فطری عنصر کے لیے ایک کردار کا سامنا ہوتا ہے۔ مثلاً بادل، بارش، آتش اور پانی کے لیے دیوتا فرض کیے گئے ہیں۔"(۲۴)

ذیل کے شعر دیکھیے:

خسرو کے ساتھ شیریں تُو محفوظ رہ، ولے — یہ کہہ کہ تیرے ہجر میں فرہاد کیا کرے؟ (قائم، ج ا،۲۶۲)

گرا جو ہاتھ سے فرہاد کے کہیں تیشہ — درون کوہ سے نکلی صدائے واویلا (انشا، ج ا،ص ۶)

یک سلسلہ ہے قیس کا، فرہاد کا اپنا — جوں حلقۂ زنجیر، گرفتار ہیں سب ہم (میر، ج ۲،۱۸۴)

قائم اس شعر میں داستان خسرو، شیریں و فرہاد کی طرف اشارہ کر کے سوال اٹھاتا ہے۔ وہ شیریں کو مذمت کا نشانہ بناتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس میں قائم اپنے حال کی کیفیت کی جانب بھی اشارہ کر رہا ہے۔ وہ اپنے محبوب کو شیریں

کے پیکر میں دیکھ کر اس کو مذمت کا نشانہ بناتا ہے۔اس میں رمزیہ عنصر موجود ہے۔اسی طرح انشا فرہاد کی کوہ کنی کے واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور میر بھی اپنی دکھی داستان کو اساطیر کی کہانیوں سے مطابقت دے کر، یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ عشق کے مصائب میں گرفتار ہونا ایک فطری امر ہے۔ شاعروں کے اشعار میں اساطیر کی اتنی کثرت ہوتی ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ شاعر اساطیر کے میدان مقابلے میں آ کر اپنی اپنی مہارت کو ثبوت دے رہے ہیں۔شاعر اساطیر سے جتنا مضبوط رشتہ قائم کر سکے اور اس رشتے کے بیان میں رمز و مجاز کا عنصر شامل کر سکے، اتنا ہی وہ اپنی مہارت کا ثبوت دے گا:

> ''ہر قوم کے اساطیر ان شاعروں کے ذہنی خیالات کی یادیں ہیں جو زمان کے راستے میں اپنی تخلیقی طاقت ہیں، پھر اسطورہ ایسا بیان ہے جس کی بنیاد حقیقت و تاریخ ہے اور اس کی ظاہری ساخت افسانہ ہے۔''(۲۵)

شاعر کے پاس تلمیحات کا جتنا بھرپور ذخیرہ ہو، اتنی ہی اس کی شاعری اعلیٰ سطح تک پہنچتی ہے۔عابد علی عابد کہتے ہیں کہ فارسی اور اردو شاعری میں سب زیادہ خاقانی اور علامہ اقبال نے تلمیحات استعمال کی ہیں۔

خاقانی:

ہان اے دل عبرت بین از دیدہ نظر کن ہان　　　ایوانِ مداین را آئینہ عبرت دان

اقبال:

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق　　　عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی (۲۶)

ہم دیکھتے ہیں تلمیحات کا ایک پہلو ''ترکیبی نوعیت'' ہے اور یہ پہلو تلمیحات پر اور اثر انداز ہوتا ہے۔تراکیب کا استعمال تلمیحات کے طور پر اہم ہے تو سہی، لیکن وہ خود بھی تلمیحات کی ساخت کے بغیر اہمیت کی حامل ہیں۔اب ہم تراکیب کی طرف آتے ہیں، پھر ان دونوں کا صنائع ادبی کے حوالے سے جائزہ لیں گے۔

جیسا کہ معلوم ہے کہ کوئی شخص اکیلا ہو تو ادھورا محسوس ہوتا ہے۔جب دو لوگ مل جائیں تو پورے پن کو محسوس کریں گے اور جب تین ہوں تو مکمل ہو جائیں گے۔ایسا ہی الفاظ کے ساتھ ہے۔الفاظ ایک دوسرے سے مرکب ہو کر مضبوط ہوتے ہیں۔ان کی طاقت بڑھ جاتی ہے۔مرکب الفاظ کو ہی ترکیب کہا جاتا ہے۔

ایک ترکیب میں عام طور پر ایک لفظ پہلے سے شاعر کے ذہن میں موجود ہوتا ہے پھر وہ اپنے انداز اور مہارت سے

اسے دوسرے لفظ سے ملا کر بیان کرتا ہے۔اسی وجہ سے ہر ترکیب میں ایک لفظ بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور دوسرا لفظ پہلے والے لفظ کو صنائع میں شامل کرتا ہے۔ترکیب بنانے کے لیے مشق اور سلیقے کی ضرورت ہوتی ہے۔شاعر کے پاس ذخیرۂ الفاظ موجود ہے۔یہ الفاظ معانی کی سطح سے بالا ہیں لیکن یہ کافی نہیں ہے۔ادیب کو چاہیے کہ مختلف پہلوؤں سے جائزہ لے کر ان الفاظ کو مربوط کرے۔اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ ان میں معنی اور لسانی حوالے سے کیسا رشتہ ہے؟کس طرح ان سے ترکیب بنائے تا کہ ان میں مزید خوبی پیدا ہو جائے۔

''بعض اوقات لفظ سلیس بھی ہوتا ہے اور مانوس بھی لیکن ترکیب میں ناہموار ہو جاتا ہے''(۲۷)

ادیب کا مقصد ہے کہ اپنے کلام میں فصاحت اور بلاغت کو پورے طور پر قائم کرے۔فصاحت و بلاغت کا منصب ہے:

''فصاحت کچھ مخصوص عیوبِ کلام (مثلاً تنافر،سلسلۂ اضافات،ضعفِ تالیف،تعقید وغیرہ) سے بچ کر سلیس اور رواں زبان میں اپنا مطلب ادا کرنا ہے،اور بلاغت یہ ہے کہ فصاحت کے قواعد کو ملحوظ رکھ کر کلام مقتضائے حال کے مطابق کیا جائے۔مراد یہ ہے کہ صورتِ واقعہ جس اسلوبِ اظہار کا تقاضا کرتی ہو وہی استعمال کیا جائے۔......بلیغ کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے معانی کو اس طرح روشن کرے کہ صورت واقعہ کے تمام تقاضے پورے ہو جائیں اور جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے وہ بوجہ احسن ادا ہو جائے۔''(۲۸)

جتنے صنائع ادب کو زیب وزینت دیتے ہیں،وہ فصاحت و بلاغت کے حصے میں شامل ہیں اور صنائع میں جس قدر مہارت سے کام لیا جائے،اتنا ہی کلام فصیح و بلیغ بنے گا۔اوپر کی تعریف کے مطابق کلام میں اختصار کی خصوصیت پیدا کرنی چاہیے؛اور الفاظ بھی کلام میں خوبی پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں؛اور اس میں تفہیم کی کوئی الجھن نہ ہو۔فصاحت و بلاغت کی بنیاد علم معانی،علم بیان اور علم بدیع پر ہوتی ہے۔ان تینوں میں علم معانی کی اہمیت زیادہ ہے چناں چہ پہلے بھی ذکر ہوا،ہر لفظ اپنے حقیقی معنی پر پہچانا جاتا ہے۔یہ تو صحیح ہے کہ ادیب الفاظ میں نئے معانی ڈال کر جادوگری کرتا ہے،پھر بھی ہمارا وضعی معنی کی طرف رخ کرنا ضروری ہے۔ابن خلدوں بہت صحیح اور مختصراً اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں:

''معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلۂ گلاس'' (۲۹)

علم معانی میں سادگی اور اصلیت کا عنصر نمایاں ہے۔ الفاظ اپنے حقیقی اور وضعی معنی میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سجاد مرزا وضعی حالت اور علم معانی کی وضاحت کرتے ہیں:

''جب الفاظ اپنے حقیقی اور وضعی معنوں میں اس طرح استعمال ہوں کہ بذاتہ وہ ان اشیا پر دلالت کریں جن کے واسطے وہ وضع کیے گئے ہیں تو اس کو حقیقتِ لغوی اور اس دلالت کو وضعی اور مطابقی کہتے ہیں۔......وہ علم جو کسی امر کو مقتضائے حال کے موافق بیان کرنا سکھاتا اور ایسی غلطیاں کرنے سے بچاتا ہے جس سے دلالتِ مطابقی کے موافق کلام کا مفہوم سمجھنے میں دوسرے شخص کو دقت ہو، علم معانی کہلاتا ہے۔'' (۳۰)

علم بدیع اور علم بیان اس وقت کارآمد ہوگا کہ اس سادگی کو محفوظ رکھ کر بدیع و بیان کے ذریعے حسن پیدا کرے۔ بدیع اور بیان اگرچہ دو مختلف شاخیں ہیں لیکن دونوں کا مقصد ہے کسی خیال کو قابلِ فہم تر اور حسین تر بنا کر دکھائے۔ سید عابد علی عابد؛ علم بیان کی وضاحت کر کے اس کی خوبیاں شمار کرتے ہیں۔ کہیں اس علم کے تعلق کو لغوی معانی کے بجائے غیر لغوی و غیر وضعی معانی سے بیان کرتے ہیں، لیکن وہ ان کا رشتہ نہیں توڑتے بلکہ انھی حقیقی معانی کو نئے نئے اسالیب کے قالب میں ڈھالنا جانتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ علم بیان کی آشنائی سے یہ مہارت پیدا ہوتی ہے کہ فن کار کے ہاتھ سے سونا کندن بنتا ہے، اس کے سامنے کئی راستے کھلتے ہیں اور وہ ایک معنی کو دہرانے کی بجائے مختلف پیرایوں میں ادا کر سکتا ہے۔ عابد کے ہاں علم بیان سے کلام میں ابلاغِ تام وجود میں آتا ہے۔ (۳۱)

علم بیان کے چار اہم ارکان ہوتے ہیں: تشبیہ، استعارہ، مجاز اور کنایہ؛ یعنی الفاظ جب اپنے غیر حقیقی معانی میں استعمال ہوتے ہیں تو ان کی ان چار میں سے ایک حالت ہوگی۔ ''تلمیح'' کا ذکر علم بدیع میں ہوتا ہے لیکن اس کا تعلق علم بیان میں بھی کم نہیں۔ شاعر کے خیال اور استعمال شدہ تلمیح میں ایک وجہ شبہ ہوتی ہے۔ تلمیح کی وضاحت اور اس کا جانچنا علم بدیع کے ذمّے ہوتا تو ہے، پھر بھی علم بیان کا سہارا لے کر شاعر اپنے اپنے اصلی حقیقی اور غیر حقیقی خیال کے درمیان پل بناتا ہے۔ تراکیب و تلمیحات کا منصب ان دونوں علوم کے درمیان کھڑا ہوتا ہے۔ اس منصب کا جائزہ لینے سے پہلے ادب میں تراکیب کی اہمیت و کردار کا ذکر ضروری ہے۔

شروع ہی سے ترکیب کی طرف انسان کا رجحان رہا ہے۔ ایسا کہ دنیا میں تین رنگ اصلی رنگ ہیں: پیلا، نیلا

اور سرخ؛ باقی جتنے رنگ ہیں، انھی رنگوں سے بنتے ہیں۔ کیمیا گر مختلف مواد کو ترکیب دے کر کیمیا گری کرتا ہے۔ کھانا ایک قسم کی چیز نہیں بلکہ مختف چیزوں سے مل کر بنتا ہے۔ موسیقی ایک تال سے نہیں، مختلف تالوں سے بنتی ہے، وغیرہ۔ بات اس وقت دل نشیں ہوگی جب اس میں حسن آئے، اس میں موزوں الفاظ کام میں لائے جائیں۔ گفتگو میں الفاظ زنجیر وار ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ اگر ان زنجیروں میں ہم آہنگی زیادہ ہو اور ہر طرح کا سلیقہ موجود ہو تو بات زیادہ موثر ہوگی اور قاری کے دل میں لذت کی لہریں اٹھیں گی۔

ایک لفظ تنہا ایک معنی کا مالک ہے اور اس کے ساتھ ایک ہی پہچان وابستہ ہے، لیکن جب اسی لفظ کے ساتھ ہم اور لفظ ملائیں گے تو اس میں نئے معنی پیدا ہو جائیں گے۔ ''آسمان'' کی ہمارے ذہن میں ایک ہی تعریف آتی ہے کہ وہ زمین کی چھت ہے۔ ''نیلا آسمان'' سے نہ صرف ہمارے ذہن میں اس کے ساتھ ایک خصوصیت وابستہ ہوتی ہے، بلکہ دل میں بھی ایک کشش پیدا ہوتی ہے، کیوں کہ ''نیلے'' رنگ سے انسان کو سکون ملتا ہے۔ ''آسمانِ خوش تقدیر'' میں کئی باتیں واضح ہوتی ہیں۔ یہ ترکیب ہمارے عقیدے کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ تقدیر آسماں سے وابستہ ہوتی ہے، دوسرے یہ کہ ہماری تقدیر آسماں کے بس میں ہے۔ آخری نتیجہ یہ کہ زمانہ ہمارا ساتھ دے رہا ہے۔ الفاظ کا انتخاب سلیقہ مندی سے ہونا چاہیے لیکن جب یہ الفاظ تراکیب میں آتے ہیں تو ان میں جان پھونکی جاتی ہے، ان کے معانی میں بلندی آجاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ ہم تراکیب سے الفاظ کے معانی اور صنائع میں مثبت دگرگونی پیدا کرتے ہیں:

> ''روحی کا خیال ہے کہ ہر لطیف معنی کے لیے موزوں اور مناسب ترین الفاظ ہوتے ہیں، مگر ان الفاظ میں ذرا سی بھی تبدیلی کر دی جائے تو وہاں سے طائرِ معنی پرواز کر جاتا ہے۔''(۳۲)

تراکیب کا کام یہ ہے کہ وہ ایک لفظ، جو پہلے سے خیال میں نقش بند ہوا ہے؛ بیشتر سمجھانے اور اس کی وضاحت کے لیے ایک اور لفظ کی مدد لیتی ہیں۔ مثلاً: لفظ ''آہ'' جس کا مطلب اردو میں دھواں ہے، اس کی تعریف ہے: ٹوٹے ہوئے یا دکھی دل سے جو حسرت ناک آواز نکلتی ہے۔ جب اس کے ساتھ ''سحری'' کا لفظ اضافہ کیا جاتا ہے تو یہ ترکیب بنتی ہے ''آہِ سحری''۔ اب ترکیب میں لفظ ''آہ'' کی مزید تعریف بھی پیدا ہوئی ہے اور ایک ہی لفظ ساتھ ملا کر ہمارے ذہن اور دل میں بھی ایک نئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ بارگاہِ الٰہی میں اس آہ کا اثر بہت زیادہ ہے۔

تراکیب نحوی حوالے سے دو قسموں کی ہوتی ہیں اور ہر زبان میں تراکیب دو طریقوں سے بنائی جاتی ہیں۔

کبھی دو یا زیادہ الفاظ کی ترکیب سے مرکب لفظ بنایا جاتا ہے، دو یا زیادہ تر الفاظ اضافی ترکیب یا وصفی ترکیب ایک دوسرے کے ساتھ آتے ہیں۔

''تراکیب میں الفاظ سے ایک نیا خاندان ابھرتا ہے جو نئی تصاویر اور خاص سلسلۂ معانی کی تشکیل اور لطف کا باعث ہوتا ہے''۔(۳۳)

بعض تراکیب ''اضافت'' کی نوعیت رکھتی ہیں۔اس صورت میں دو اسم آپس میں مل کر ترکیب بناتے ہیں۔ایک اسم مضاف اور دوسرے مضاف الیہ ہوتا ہے۔ان ترکیبوں کو''ترکیبِ اضافی'' کہا جاتا ہے۔ان میں ایک لفظ، جو عام طور مضاف الیہ ہی ہوتا ہے، کلیدی لفظ ہے اور دوسرا یعنی''مضاف''، مضاف الیہ کی وصفی حالت ادا کرتا ہے۔مضاف کا انتخاب ادیب کی مہارت سے تعلق رکھتا ہے۔اسی اضافہ شدہ لفظ سے مضاف الیہ کے معانی میں چمک اور بلندی آتی ہے اور ادیب کی خلاقیت کی پہچان ہوتی ہے۔مندرجہ ذیل کی تراکیب ملاحظہ فرمایئے:

آبشارِ زندگی، آئینۂ دل، باغِ دل، بیتِ ابرو، تارِ اشک، تیغِ نگاہ، چادرِ مہتاب، چمنِ عمر، شمعِ آہ، غنچۂ امید، قافلۂ اشک، محرابِ ابرو، ناخنِ غم، نخلِ امید، نخلِ وفا وغیرہ۔ان تمام ترکیبوں میں مضاف الیہ: زندگی، دل، ابرو، اشک، نگاہ، مہتاب، عمر، آہ، امید، غم، وفا ایسے الفاظ ہیں جو اکیلے آئیں تو ان میں وہ خوبی نہیں ہوگی جو مضافوں کے ساتھ ان میں آتی ہے۔لفظِ''دل'' صرف ہمارے کان میں سننے کی حس کو اجاگر کرتا ہے، جب شاعر''آئینۂ دل'' کہتا ہے تو اب ہمارے ذہن میں سوچ کے تاروں میں حرکت پیدا ہوتی ہے کہ''دل'' سے شاعر کی مراد صرف جسمانی عضو کی نہیں ہے، بلکہ دل ہے جو آئینے کی طرح صاف ہے، وہ دل ہے جس میں آئینے کی طرح جیسا ہر چیز کی حقیقت دکھائی دیتی ہے، وہ دل ہے جو آئینے کی طرح سچائی کا اظہار کرتا ہے۔اس شعر میں:

اے درد کر ٹک آئینۂ دل کو صاف تُو — پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال کر

(درد، ۱۵۰)

''دل'' سے مراد مادی دل نہیں بلکہ انسان کی جان مراد ہوتی ہے۔یہاں ہمارے جذبات بھی ابھرتے ہیں اور''دل'' کی اہمیت روحانی لحاظ سے اجاگر ہوتی ہے۔درد اپنے شعر کی تمام خوبیاں اسی ترکیب میں جمع کرتا ہے۔''آئینۂ دل'' سے دوسرے مصرعے کا مفہوم پورا ہوتا ہے۔ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر اپنا خیال، جو ایک لفظ میں ادا نہیں کر سکتا تھا؛ اب دوسرے لفظ کا سہارا لے کر کیسے اپنے خیالات و ادراک ہمیں منتقل کر دیتا ہے۔سب سے اہم بات یہ کہ بہت اختصار کے

ساتھ یہ فریضہ انجام پاتا ہے۔ایک ہی ترکیب میں کئی جملوں والی باتیں ادا ہوتی ہیں۔

''نگاہ'' ایک عام سا لفظ ہے جس سے خاص کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ذیل کے شعر میں شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ محبوب کی نگاہ عام سی نگہ نہیں ہے، وہ کانٹے جیسی ہے، جب وہ میری طرف نظر ڈالتا ہے تو میرے دل میں چبھ کر اس میں تکلیف پیدا ہوتی ہے۔اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کی نگاہ از سر التفات نہیں ہوتی:

تیغِ نگاہ چشم کا تیرے نہیں حریف ظالم میں قطرۂ مژۂ خوں چکیدہ ہوں (سودا، ج۱، ۳۲۸)

ایک اور صورت بھی ممکن ہے۔آہِ آتشیں، آہِ شرر بار، آہِ آتشیں، نالۂ شب گیر، نفسِ آتشیں وغیرہ تراکیب وصفی ہوں اور شاعر کا مرکزِ خیال موصوف میں دکھائی دیتا ہے اور اس کی وضاحت صفت میں ملتی ہے۔یہاں صفت اپنے موصوف کو عام سی حالت سے نکال کر اسے خاص بنا کر حسن کی جگہ بٹھاتی ہے۔اس شعر میں:

شیفتہ! ہجر میں تو نالۂ شب گیر نہ کھینچ صبح ہونے کی نہیں، خجلتِ تاثیر نہ کھینچ (شیفتہ، ص۶۱)

شیفتہ کا مرکزی خیال ''نالہ'' ہے۔یہ نالہ تھوڑی دیر کے لیے بھی ہو سکتا ہے اور کافی عرصے تک بھی ممکن ہے۔''نالہ'' کا لفظ سن کر کوئی خاص زمانہ اس سے وابستہ نہیں ہوتا ہے لیکن شیفتہ صفت ''شب گیر'' اس سے ملا کر ''نالہ'' میں ایک خاص معنی پیدا کرتا ہے۔اب قاری اس ترکیب سے آسانی سے نہیں گزرتا۔اس پر سوچتا ہے۔شیفتہ ہمیں یہ سمجھاتا ہے کہ اس کی مراد وہ نالہ ہے جو ساری رات دل سے نکلتا گیا ہے اور اس میں اتنا سوز ہے کہ اس نے رات کو اپنے اندر لپیٹ لیا ہے۔ترکیب ''نالۂ شب گیر'' دو باتوں کا اظہار کرتی ہے: ایک نالہ کس وقت سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرے نالہ کی وسعت۔ایک مختصر ترکیب سے شعر میں شاندار حسن پیدا ہوتا ہے۔ان دو شعروں میں آہ سے بنے ہوئے دو مرکبات قابلِ توجہ ہیں:

صورتِ کاغذِ آتش زدہ جلتا ہے نصیر یہ مری آہِ شرر بار سے جل کر کاغذ

(نصیر، ج۱، ۴۷۳)

آہ پر دود اپنی کب زیب فلک تھی رات کو دیدۂ مہتاب میں سرمے کا یہ دنبالہ تھا

(مومن، ج۱، ص۲۰)

نصیر اور مومن نے ''آہ'' کے ساتھ ''پر دود'' اور ''شرر بار'' ملا کر آہ سے مختلف معانی وابستہ کیے ہیں۔دیکھیے ایک ترکیب میں کس خوبصورتی کے ساتھ اختصار کی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔تراکیب جس قسم کی بھی ہوں، ان کا معجزہ یہ ہے کہ

زبان فصیح ہونے کے ساتھ بلیغ بھی نظر آتی ہے۔شاعر کے خیالات تک رسائی میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی بلکہ ہماری آنکھوں کے سامنے شاعر کے جذبات موجزن ہوتے ہیں۔اسی طرح تراکیب سے کلام جامع بنتا ہے۔

> ''تراکیب کا اظہارِ مطالب میں معاون ہونا مسلّم ہے کہ دوکلمات وابستہ ہوکر ایک نئی صورت اختیار کرتے ہیں،جس طرح کیمیا میں مختلف اجزا کی آمیزش سے ایک نئی چیز پیدا ہوتی ہے۔.....مفردات کے امتزاج سے تراکیب کے دونوں اجزا ایک قسم کی نئی جوہری قوت حاصل کرتے ہیں،چناں چہ جس مفہوم کومفردات کے ذریعے ادانہیں کیا جاسکتا ،وہ مرکبات کے ذریعے بہ وجہِ احسن قاری کے ذہن تک رسائی حاصل کرلیتا ہے۔''(۳۴)

''اضافی تراکیب'' اور''وصفی تراکیب'' پرخوب غورکرتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نوع اول میں مضاف ،مضاف الیہ کا ایک جزو بنتا ہے،یعنی پہلا لفظ دوسرے لفظ کا جزولاینفک بنتا ہے لیکن وصفی تراکیب میں صفت اپنے موصوف کے پورے وجود پر قابو پاتی ہے۔دونوں حالتوں میں الفاظ کے درمیان ایک رشتہ پیدا ہوتا ہے۔ادیب کا تخلیقی کام یہ ہے کہ جتنا ممکن ہے اس رشتے میں گہرائی پیدا کرے۔ہر موصوف کے ساتھ وہی صفت وابستہ کرے جسے عقل بھی مان سکے۔وہ حقیقت سے دور نہ ہواور مضاف کے ساتھ وہی لفظ اضافہ کرے جو اس میں موجود ہوسکتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ کلام میں فصاحت و بلاغت پیدا ہو،اسی لیے تراکیب میں ایسے الفاظ کا انتخاب کرنا چاہیے کہ ان کے معانی تک رسائی آسان ہو۔اسی صورت میں تراکیب کا تاثر ثابت ہوگا۔شاعر دو الفاظ کو،جو دنیاے الفاظ میں ادھر ادھر بکھرے ہوئے ہیں ؛ ایک خاندان میں شامل کر کے انھیں نئے اسلوب میں پیش کرتا ہے بہتر یہ ہے کہ الفاظ کے معانی کے علاوہ ظاہری حسن بھی پیدا ہواس سے حسنِ تراکیب اور بڑھ جائے گا۔

> ''اگرشاعر معانی کو رقیق ومتین،شیریں وآبدار،مانوس ومعلوم الفاظ اور رواں وخوش نما تراکیب میں ادانہیں کرسکتا تو معانی کی کوئی قدر ومنزلت نہیں ہوتی۔........ترکیب کا منصب یہ ہے کہ دوسلسلہ ہاے خیال کوجوڑکر جدت پیدا کرے یااختصار سے جانِ کلام بن جائے۔معانی دقیق کے لیے تراکیب کی ضرورت ہوتی ہے۔''(۳۵)

یوسف حسین خان کو الفاظ کی جوہری انفرادیت معلوم ہے۔وہ ہر لفظ کے ساتھ اس کے خیالی تلازمات اور ذہنی

متعلقات بھی وابستہ کرتے ہیں۔ وہ علم معانی کے مطابق ہر لفظ کے لیے اس کے اپنے معانی مخصوص کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ مترادف الفاظ میں ایک ہی یکساں تاثر قائم نہیں ہوتا ہے اور ان میں خیالی تلازمات اور ذہنی متعلقات مختلف ہوتے ہیں لیکن وہ ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ سبھی الفاظ بلند اور پست احوال کی طرف ذہن کو منتقل کر سکتے ہیں اور لفظوں کی ترتیب و ترکیب ان کی فطرت کو بدل دیتی ہے اور معمولی باتیں سحر بن جاتی ہیں۔(۳۶) یہ صحیح ہے کہ تراکیب سے معمولی باتیں سحر بن جاتی ہیں لیکن ان کی فطرت بدلنے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ دراصل شاعر اپنے خیالات کو منتقل کرنے کے لیے الفاظ کی فطرت سے مدد لیتا ہے۔ اگر تراکیب بننے سے الفاظ کی حقیقت اور وضعی معانی میں کایا پلٹ ہو جائے تو پھر ادیب کیسے قاری کے ذہن اور دل میں اپنے جذبات کو اتار سکتا ہے۔ فطرت نہیں بدلتی بلکہ ان کی فطرت کی جلوہ گریاں سامنے آئیں گی۔ مثال کے طور پر سودا کے اس شعر میں:

؎ یار کے بیتِ ابرو پر خال نہیں، وہ ہے نقط　　　آفریں ہے صد آفریں صاحبِ انتخاب کو

(سودا، ج ۱، ۳۶۰)

شاعر محبوب کے ''ابرو'' کی وضاحت کرنا چاہتا ہے اور اس سے لفظِ ''بیت'' ملا کر ''بیت ابرو'' کہتا ہے۔ ابرو کا شمار تو بجائے خود حسن میں ہوتا ہے۔ شاعروں نے اس سے مختلف الفاظ ملا کر اس کی طرف کافی توجہ دی ہے۔ کہیں ''تیغ'' کہیں ''محراب'' اور کہیں ''شمشیر'' وغیرہ ملا کر اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہیں۔ شاعری میں ''بیت'' کا معنی ''شعر'' ہوتا ہے۔ خاص طور پر غزل میں ہر شعر کا اپنا الگ الگ مفہوم ہے، یعنی ایک ہی بیت میں ساری خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ بیت دو ہم آہنگ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر مصرعے میں مختلف صنائع موجود ہوتے ہیں جن سے شعر حسن سے بھرپور ہوتا ہے۔ سودا نے ابرو کو بیت سے تشبیہ دے کر بیت کی خوبیاں ابرو میں شامل کی ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ بیت یا ابرو کی کونسی فطرت بدلی ہے؟ دنیا کی ہر شے میں بہت سی خصوصیات پوشیدہ ہیں جن کو شاعر کا لطیف جذبہ محسوس کر سکتا ہے۔ انھی کی تصویر کشی کے لیے وہ تراکیب بناتا ہے۔ اس کا مقصد اصلی فطرت کو دکھانا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ تراکیب میں الفاظ ایک دوسرے کے ذریعے اپنے معانی کو عروج پر پہنچاتے ہیں لیکن وہ اپنی پہچان کو کبھی کھونے نہیں دیتے۔ اس شعر میں:

اے مصحفی! آتا ہے حالت پہ تری رونا　　　آنکھوں سے تری ہے ہے یوں لختِ جگر جاویں

(مصحفی، ج ۴، ص ۳۰۶)

''جگر'' احساس کا مرکز ہے،''رونا'' ایک فطری حرکت ہے۔رونا مختلف درجوں میں ہوتا ہے۔اس شعر میں مصحفی ترکیب ''لختِ جگر'' سے یہ کہنا چاہتا ہے کہ اس کو اتنا دکھ اور درد ہوتا ہے کہ اس کا جگر ٹکڑے ٹکڑے ہو کے رونے کی صورت میں آنکھوں سے جاری ہے۔یہاں شاعر کی کیفیت کی وضاحت ہوتی ہے۔اس شعر میں مصحفی ''رونا'' پرزور دے رہا ہے جس کا تاثر''لختِ جگر'' کی ترکیب سے دوچند ہوا ہے،لیکن رونے کی فطرت کو کیسے بدل سکتا ہے۔''تشبیہ'' کی بات ہوئی،تشبیہ کا تعلق علمِ بیان سے ہے۔اب برمحل ہے کہ ہم اس علم کی طرف آئیں اور تراکیب وتلمیحات کو صنائع کی ترازو پر پرکھیں گے۔

علم بیان میں تراکیب کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔علم بیان کے اجزا میں بھی سب سے اہم ترین حصہ تشبیہ ہے۔تشبیہ کے بغیر باقی کی تعریف نامکمل رہے گی۔تراکیب کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں ان کو اُنھی اجزا کے مطابق رکھنا ہوگا،چناں چہ ان اجزاء کی وضاحت بھی لازمی ہے۔دو مختلف چیزوں کے درمیان وجہ شبہ پیدا کرنا تشبیہ ہے؛چاہے مفرد لفظ ہو،چاہے مرکب ہوں۔تشبیہ شاعر کے تخیل سے نکلتی ہے۔جب شاعر اپنی خلاقیت سے ترکیب بنا کر پھر اس میں صنعت تشبیہ بھی ڈالتا ہے تو اپنی پوری مہارت کا ثبوت دیتا ہے۔ناسخ نے اس شعر میں:

قیامت پائمالِ جلوۂ رفتارِ دلبر ہے   جو اس کا نقشِ پا ہے پنجۂ خورشید محشر ہے

(ناسخ،ج۱،ص۳۳۱)

محبوب کے ''نقشِ پا'' کو''پنجۂ خورشید'' سے تشبیہ دی ہے۔پنجۂ خورشید خود ایک مرکب اضافی ہے جو دو اسموں پر مشتمل ہے۔جیسا کہ پنجہ،خورشید کا ایک جزو ہے،اور خورشید کی تو ساری ہی روشنی اس کے پنجہ سے نکلتی ہے،اسی طرح محبوب بھی خورشید جیسا ہے اور جہاں قدم رکھتا ہے،اس کے نقش قدم سے،جو''پنجۂ خورشید'' جیسا ہے؛روشنی نظر آتی ہے۔ایک ترکیب سے تشبیہ کی وضاحت بہتر ہوئی ہے۔ذوق کا یہ شعر دیکھیں:

دیکھا یہ ہم نے کوچۂ خوبانِ دہر میں   خونِ شہیدِ خنجرِ مژگاں سبیل تھا

(ذوق،ج۱،ص۱۹۹)

اس شعر میں کئی تراکیب موجود ہیں لیکن ایک ترکیب ہے جس میں اور خوبی دکھائی دیتی ہے،اور وہ ہے:''خنجرِ مژگاں''۔خنجر اور مژگاں کا تیکھاپن وجہ شبہ ہے،اسی لیے ذوق نے''مژگاں'' کو''خنجر'' سے تشبیہ دی ہے۔

سید عابد علی عابد تشبیہ کا بیان کرتے ہوئے اس کو براہِ راست تراکیب سے وابستہ کرتے ہیں کہ تشبیہ وہ فن ہے جس

کے ذریعے فن کار، انشا پرداز یا خطیب مختلف چیزوں میں مشابہتیں دریافت کرتا ہے۔....[تشبیہ مرکب] مرکبات کے اجزا پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ تخلیقی فن کار نے کس طرح غیر متعلق اجزا کو خارج کر کے اور انتخابِ الفاظ موزوں سے کام لے کر ایک تصویر امتزاجی پیدا کی ہے، جو مطلوبہ اثر پیدا کرنے میں بجلی کی طرح سریع ہوتی ہے۔....تشبیہات مرکب میں اور ترکیبات میں یہ راز مخفی ہوتا ہے کہ ان کی توانائی الفاظ واصوات کے صحیح استعمال سے بڑھ جاتی ہے۔(۳۶)

کبھی ایک ہی تشبیہی ترکیب میں مشبہ، مشبہ بہ اور وجہ شبہ ہوتی ہے۔اس شعر میں:

؎ تو مت بگاڑ اس کو اے باغباں کہ ہم نے　　　نزدیکِ آتشِ گل آپ آشیاں بنایا

(سودا، ج ۱، ۱۲۲)

اگر ہم پورے شعر کو نظر انداز کر کے صرف ''آتشِ گل'' کو مدنظر رکھیں تو دیکھتے ہیں کہ یہ خود ایک ترکیب ہے جس میں صنعتِ تشبیہ دکھائی دیتی ہے۔لفظ آتش سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ گل سے مراد سرخ گل ہے اور اسی سرخی کی وجہ سے سودا نے گل کو آتش سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ سرخی ہے۔اس شعر میں:

؎ بجز خونِ جگر، ساقی، نہ دیکھا واسطے اپنے　　　کہ مے جامِ بلوریں میں ہو زیرِ چرخِ مینائی

(سودا، ج ۱، ۵۶۱)

آسماں نیلا ہے، اسی لیے سودا نے آسمان کے لیے ''چرخِ مینائی'' کا استعمال کیا ہے۔ کبھی نقاد اس بات سے متفق ہیں کہ تشبیہ مرکب سے کلام میں لطف پیدا ہوتا ہے۔

> ''تشبیہ مرکب عموماً زیادہ لطیف ہوتی ہے۔مرکب سے یہ مراد ہے کہ کئی چیزوں کے ملنے سے جو مجموعی حالت پیدا ہوتی ہے، وہ تشبیہ کہ ذریعہ سے ادا کی جائے۔.....ترکیب کی یہ خوبی ہے کہ دو لفظوں کو ملا کر اس سے گونا گون عالم پیدا کر دیتے ہیں۔وسیع سے وسیع خیال صرف دو لفظوں میں ادا ہو جاتا ہے۔ان دلآویز ترکیبوں سے نہایت گہری اور نازک ادائیں، جو ظہار کے دسترس سے باہر تھیں؛ ادا ہو جاتی ہیں۔''(۳۷)

ہر قوم کی زبان اس کے کلچر کے مطابق ہوتی ہے۔جیسے کہ ثقافت وتہذیب میں تبدیلی آتی رہتی ہے، اسی طرح زبان بھی اس تبدیلی سے بے تعلق نہیں ہے۔زبان کی تبدیلی الفاظ کی تبدیلی سے ہوتی ہے۔کچھ الفاظ آہستہ آہستہ تاریخ سے نکل جاتے ہیں، کچھ الفاظ کے حروف میں تبدیلی آتی ہے۔کہیں حروف مختصر ہوتے ہیں، کہیں زیادہ۔زبان، دل

اورسوچ کے مطابق ڈھلتی ہے۔ ہر انسان کی سوچ بھی اس کے معاشرے ،نفسیات، سیاسی حالات سے متاثر ہوتی ہے۔ ان چیزوں میں کبھی بھی یکسانیت نہیں ہوتی ،اسی لیے تراکیب سے ایک قوم کی لسانیات کے پس منظر تک رسائی ممکن ہوگی، ایک قوم کی گذشتہ تہذیب کا مطالعہ ممکن ہوگا۔

''زبان کسی قوم کی تہذیب وثقافت کی تاریخ ہوتی ہے۔ اس میں شامل تمام الفاظ وتراکیب اورمحاورات وامثال کا کوئی نہ کوئی تہذیبی پس منظر ہوتا ہے۔ اس پس منظر کو نظرانداز کر کے نہ تو اس قوم کی تاریخ سے پوری واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے اور نہ زبان سے شناسائی۔'' (۳۸)

جہاں تک کہ شاعری کا تعلق ہے، تشبیہوں سے کام لینا ضروری ہے، اسی لیے ہر دور میں ان سے وابستہ تشبیہات ملتی ہیں اس لیے کسی شاعری کے صنائع اور معانی کو جانچنے کے لیے اس دور کا ہر پہلو سے جائزہ لینا ضروری ہے۔ تشبیہات، خاص طور پر مرکب تشبیہات خود بھی ہر دور کی نمائندہ ہوتی ہیں۔ مثال کے طور ذیل کے اشعار میں مرکب تشبیہات ''تیرِ آہ''، ''تیغِ ابرو''، ''خدنگِ آہ''، ''خدنگِ نگہ''، اور ''ناوکِ مژگاں'' قابلِ توجہ ہیں۔ یہ سب شاعر ایک ہی دور سے متعلق ہیں جس دور میں سپاہیوں کے انداز وخصوصیات سارے معاشرے پر بلکہ پوری شاعری پر چھائے ہوئے تھے۔ تشبیہات بھی اس تاثر سے محفوظ نہیں رہیں:

ہم سری اس سے کرے کیا تری مژگاں کی لڑی
تیرِ آہِ دلِ عاشق بھی ہے مشہور دراز
(نصیر، ج۲، ۸۵)

نہیں تیری کمر تیغِ ابرو وار کرتے ہیں
اگر قاتل کے ہاتھوں سیں بچاؤ تو کیا ہوگا
(حاتم، ۱۰۲)

جب شبِ فرقت میں اے ناسخ نظر آیا مجھے
میں نے جھنجھلا کر خدنگِ آہ مارا چاند کو
(ناسخ، ج۲، حصہ ا، ص ۴۰۵)

ترا خدنگِ نگہ جس کے دل کے پار ہوا
نشانِ تیرِ تغافل وہ دل فگار ہوا
(مصحفی، ج۲، ص ۳)

کشتۂ ناوکِ مژگاں جو تہِ خاک میں روئیں
کیوں نہ پھر تودۂ طوفان مزار آئے نظر

(جرات، ج ا،ص ۲۵۰)

''اکثر تشبیہات پرانے دور کے آلات اور فوجی سامان یا فطرت کی اشیا، روایتی جنگی ہتھیار، پھول اور پھل وغیرہ سے منتخب ہیں۔ جن کا موجودہ دور میں اگرچہ کہنہ تشبیہات میں شمار ہوتا ہے لیکن شاعر کے زمانے میں ان کی قابل توجہ اہمیت اور قدر تھی۔ مثلاً ابرو کے لیے کمان، زلف کے لیے زرہ، کمند، ادا کے لیے تیر و ناوک ، مژگاں، تیغ کے لیے ، دل کے لیے جام جم '' (۳۹)

احمد نژاد تشبیہ کو حسی اور عقلی کی حیثیت سے چار قسموں میں تقسیم کرتا ہے یعنی ۱: مشبہ اور مشبہ بہ دونوں حسی ہوتی ہیں۔ ۲: مشبہ اور مشبہ بہ دونوں عقلی ہوتی ہیں۔ ۳: مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی، ۴: مشبہ حسی اور مشبہ بہ عقلی۔ (۴۰)

تلمیحات میں بھی صنعت تشبیہ دکھائی دیتی ہے۔ عام طور پر شاعر کے خیال اور استعمال شدہ تلمیح میں ایک وجہ شبہ موجود ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر اس شعر میں:

کون وارفتہ نہیں تیری طرح داری کا | حوصلہ سب کو ہے یوسفؑ کی خریداری کا

(آتش، ج ا،ص ۱۰۵)

تلمیح ''یوسف'' موجود ہے اور آتش نے اپنے محبوب کو یوسفؑ سے تشبیہ دی ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں مومن ہجر میں بسر کر رہا ہے اور یہ ہجر اتنا تکلیف دہ ہوتا ہے کہ صرف موت اس درد کا علاج ہو سکتی ہے اور اس کے لیے مسیحا کا کام کرتی ہے، یعنی موت اور مسیحا میں ایک وجہ شبہ پیدا ہوئی ہے:

زندگی ہجر بھی اک موت تھی | مرگ نے کیا کار مسیحا کیا

(مومن، ج ا،ص ۱۰)

خاص طور پر اساطیر سے متعلق یہ صنعت زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ اسی لیے اساطیر اور ان سے مربوط کہانیوں اور واقعات کو جاننا ضروری ہے۔

یہ سمجھنا چاہیے کہ اساطیر کی شہرت کس بات پر ہے۔ کہیں کہیں ہم دیکھتے ہیں کہ تلمیح دو لفظوں میں یعنی ترکیب کی صورت میں آتی ہے۔ شمیسا تلمیحی تشبیہ اور اضافۂ تلمیحی کے بارے میں کہتا ہے:

''تلمیحی تشبیہ وہ تشبیہ ہے جس کی وجہ شبہ سمجھنے کے لیے اساطیر اور داستان کا جاننا ضروری

ہے۔اضافۂ تلمیحی ،اضافۂ تشبیہی کی ایک قسم ہے جس کی وجہ شبہ اساطیر وداستان سے
واقفیت سے حاصل ہوسکتی ہے۔مثلاً ''مصرِعزت ''جس میں عزت کو داستانِ یوسف سے
تشبیہ دی گئی ہے۔''(۴۱)

تشبیہی تلمیحات میں مشبہ بہ موجود ہے لیکن شاعر کے خیال اور تلمیح سے متعلق کہانی کے درمیان کی وجہ شبہ کا ذکر نہیں ہوتا اور وہ شعر میں پوشیدہ ہوتی ہے، یہ امر قاری کے سپرد ہوتا ہے کہ خود وجہ شبہ کو جاننے کی کوشش کرے۔
کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ترکیب میں کوئی تلمیحی لفظ نظر آتا نہیں ہے لیکن ترکیب کا کل مطلب ایک تلمیح کی طرف اشارہ کرر ہا ہوتا ہے۔مثال کے طور پر:

ظہورِ رنگِ الفت دامنِ کہسار میں دیکھو گریباں چاک ہیں لالے کے عشقِ کوہکن میں گل

(نصیر،ج۲،۲۰۵)

پہلے مصرعے میں ''دامنِ کہسار'' ایک ایسی ترکیب ہے کہ صنعتِ تلمیح بھی اس میں پوشیدہ ہے۔دوسرے مصرعے میں ''کوہکن'' سے جو واضح طور پر ایک تلمیح ہے ''دامن کوہسار'' کے تلمیح ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔یہ ترکیب ''کوہِ عشق'' کا اشارہ دیتی ہے جہاں فرہاد نے اپنی کوہ کنی سے اپنے سچے عشق کا مظاہرہ کیا۔یا ترکیب کا ایک لفظ خود تلمیح ہے اور دوسرا لفظ جو اسم یا صفت ہے، اس تلمیح کی زیادہ تر وضاحت کرتا ہے۔اس شعر میں:

مثلِ کلیم ہو اگر معرکہ آزما کوئی اب بھی درختِ طور سے آتی ہے بانگِ لاتخف

(اقبال،۳۷۳)

''طور'' خود ایک تلمیح ہے جو ایک درخت ہے اور داستانِ موسیٰؑ سے وابستہ ہے۔اس کے ساتھ درخت کا لفظ آ کر اس میں زیادہ تاکید پیدا ہوئی ہے۔

''اساطیر نے انسانی زندگی کے ہر پہلو کو شاعرانہ رمز واشارے سے بدل دیا ہے۔......ادب میں اساطیر کی اہمیت پر کافی فرمایشات موجود ہیں اور اسطورہ کو، رمز اور مجاز کی شاعری کے اصلی عناصر میں شمار کیا جاتا ہے۔''(۴۲)

اس شعر میں:

کب تلک پھیرے اسدلب ہائے تفتہ پر زباں؟ تابِ عرضِ تشنگی اے ساقیِ کوثر نہیں

(غالب،۷۱)

ایک ہی جھلک میں ''کوثر'' دکھائی دیتا ہے جو تلمیح ہے اور بہشتی باغ ہے۔ لفظ ''ساقی'' خود اپنے طور پر کوئی تلمیح نہیں لیکن کوثر کے ساتھ جڑ کر ایک تلمیح بناتا ہے اور یہ حضرت علیؑ کی طرف اشارہ ہے۔

عام طور پر ایک تلمیح سے دوسرے الفاظ بھی وابستہ ہوتے ہیں جو اسی وابستگی کی وجہ سے خود بھی تلمیح بن جاتے ہیں۔ اس صورت میں یہ الفاظ اپنی تلمیح کے لیے ایک صفت کی حیثیت رکھتے ہیں یا خود ان کے لیے یہ تلمیح کا درجہ ہوتا ہے۔ مثلاً لیلیٰ کے ساتھ مختلف الفاظ ناقہ، محمل، خیمہ، ساربان، وغیرہ وابستہ ہیں۔ اب یہ شعر ملاحظہ فرمایئے کہ لیلیٰ کے ساتھ صفت ''ناقہ نشیں'' آ کر اپنی تلمیح کا مطلب پورا کرتی ہے:

اس کے پھر چشم نمائی کو ترے مجنوں کا — لیلیٰ ناقہ نشیں پاؤں کا چھالا نکلے

(نصیر، ج ۳، ۱۹۷)

مندرجہ ذیل دو شعر دیکھیں جن میں ''قیس'' اور ''سلیمانؑ'' کی تلمیحات ہیں۔ قیس کے ساتھ جنوں، مجنوں، دشت، زنجیر، آوارہ، وحشت وابستہ ہیں اور سلیمانؑ کے ساتھ بھی مہر، خاتم، مور، ملک، دیو، نگین، تاج جیسے الفاظ۔ ان کے ساتھ دو الفاظ ہیں: ''دشت'' اور ''خاتمِ دست'' جو خود یہاں تلمیح کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پہلے شعر میں غالب دشت کا لفظ لاتا ہے اور تلمیح ''قیس'' استعمال کر کے ہمیں سمجھاتا ہے کہ اس سے عام سا دشت مراد نہیں ہے، یہ دشتِ قیس ہے۔ دوسرے شعر میں لفظ ''خاتم'' تلمیح ''سلیمانؑ'' کے ساتھ آ کر اس کا رتبہ بڑھاتا ہے جس سے سلیمانؑ کا خاتم مراد لیا جاتا ہے۔

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشتِ قیس میں آنا — تعجب سے وہ بولا: ''یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں؟''

(غالب، ۲۲۰)

خاتمِ دستِ سلیمانؑ سے ہوں قائم میں عزیز — سخت پچھتائے وہ جو ہاتھ سے کھووے مجھ کو

(قائم، ج ا، ۱۶۸)

کبھی ایک ترکیب میں بظاہر ایک تلمیح نظر آتی ہے، لیکن اس کے ساتھ جو لفظ ہے، وہ اس تلمیح پر قابو پاتا ہے اور ایک اور تلمیح کی نشاندہی کرتا ہے۔ عام طور پر ایسی تراکیب ''اضافہ'' کی صورت میں آتی ہیں۔

ایسی تراکیب جن میں ایک لفظ تلمیح اور دوسرا تلمیح سے وابستہ لفظ ہے اور شاعر کی مراد اسی سے ہوتی ہے، اضافہ تلمیح ہیں جس میں ایک لفظ مضاف اور دوسرا مضاف الیہ ہوتا ہے۔ یہاں زیادہ تر تلمیح ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے اور شاعر ایک لفظ یا خصوصیت کو سمجھنے کے لیے تلمیح سے فائدہ اٹھاتا ہے:

''بعض تلمیحِ اضافی وہی اضافۂ تلمیحی ہیں۔مثلاً ''یوسف حسن''۔یوسف خود حسن کا مظہر ہے اور دوسرے یہ کہ اس اضافے میں ایک داستان کی طرف اشارہ ہے۔(علامتی اضافہ وہ اضافہ ہے جس میں مشبہ بہ مضاف اور علامت مضاف الیہ ہو)''(۴۳)

آبِ کوثر،بیدِ مجنوں،پیغمبرِ کنعاں،تاجِ سلیماں،جامِ جمشید،چاہِ نخشب،دامانِ محشر،سحرِ سامری،طاقِ کسریٰ،عیدِ قرباں،گلستانِ خلیل،ماہِ کنعاں وغیرہ اضافۂ تلمیحی ہیں جن میں ایک لفظ اپنی مرکبہ تلمیح کے ذریعے معرفہ بن گیا ہے۔اضافۂ تلمیحی میں زیادہ تلمیحات، اساطیر کی نوعیت رکھتی ہیں، کیوں کہ تاریخ ،واقعات اور کہانیاں رونما ہونے میں شخصیات کا ہاتھ ہے۔انھی کے کارناموں ،کمالوں اور تخلیقی کاموں سے تلمیحات وجود میں آئی ہیں۔وہ ایک مثالی پیکر بن کر ہر دور میں زبان زد ہوتے ہیں۔شمیسا اساطیر کو انسان و تاریخ کے ہر پہلو لاینفک کا جز سمجھتا ہے اور تلمیحات میں اس کا اہم حصہ جانتا ہے۔

''قدیم آدمی کے مذہب و تفکر اور جہان بینی کے کچھ حصے اساطیر کی شکل میں ہمارے ہاں رہ گئے ہیں۔.....فارسی روایتی ادب میں اساطیر سے متعلق گفتگو بڑی حد تک وہی تلمیحات کے بارے میں گفتگو ہے۔''(۴۴)

علم بیان کی دوسری صنعت ''استعارہ'' ہے۔عرشی استعارے کی وضاحت میں کہتے ہیں:

''کسی چیز کو ہو بہو دوسری چیز تصور کر لینے کو استعارہ کہتے ہیں۔جیسے:

؎ بچنے پہ بھی نگاہ ضرر سے نہ بچ سکی چہرہ سے جب ہٹائی تو سانپوں نے ڈس لیا

یہاں سانپوں سے مراد زلفوں کے ناگ ہیں جنھیں سانپوں سے مشابہت دے کر استعارہ کیا ہے۔اگر چہ ڈسنا سانپ بچھو کا کام ہے لیکن جب زلفوں کو سانپ فرض کر لیا گیا تو اس کے تمام لوازم یعنی ڈسنا،بل کھانا،زہر چڑھنا،سیاہی اور پھنکار بھی اس کے ساتھ ہوں گے۔''(۴۵)

اوپر کی درج شدہ تعریف میں ''مشابہت'' کا لفظ اس بات کا ثبوت ہے کہ ''استعارہ'' اور ''تشبیہ'' کی بنیاد ایک ہی یعنی ''شباہت'' ہے۔اس فرق سے کہ تشبیہ میں اس شباہت کو ''وجہ شبہ'' اور استعارے میں اسے ''وجہ جامع'' کہتے ہیں۔بعض مرکبات استعارے کی صنعت میں استعمال ہوتے ہیں۔ہم نے آتشِ گل کی مثال پہلے تشبیہ کی صورت میں

دی ہے، اب یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

اے آتشِ گل تو ہی کر خس کو مرے اپنا　　　ہر چند میں گلشن میں ہوں سبزۂ بیگانہ [کذا]

(سودا، ج ا، ۳۹۶)

''آتشِ گل'' اگرچہ خود تشبیہ مرکب ہے لیکن اس شعر میں وہ استعارہ ہے، کیوں کہ سودا نے محبوب کو ہو بہو ''آتشِ گل'' کہا ہے اور محبوب کا ذکر بھی شعر میں نہیں ہوا ہے۔ اس نے محبوب اور گلِ سرخ میں یہ مشابہت نکالی ہے کہ دونوں میں خوبصورتی ہے، کیوں کہ گلِ سرخ حسن میں سارے پھولوں کا سردار ہے۔ ایک اور مثال ہے:

دیکھ کر چاہِ زنخداں کو ترے کہتی ہے خلق　　　اس کنویں میں بھی ہر اک گبر و مسلماں ڈوبے

(مصحفی، ج ۵، ص ۲۳۱)

مصحفی نے محبوب کی ٹھوڑی کو چاہ زنخدان سے تشبیہ دی ہے۔ شعر میں مشبہ کے بجائے مستعار منہ موجود ہے، اسی لیے ''استعارہ'' کی خوبی وجود میں آئی ہے۔ مختصراً عرض ہے کہ استعارے کی کئی اقسام ہیں۔ ان کے بارے میں احمد نژاد کہتے ہیں:

> ''استعارے کی دو قسمیں ہیں۔ ا: استعارہ مصرحہ، جس میں مشبہ محذوف اور مشبہ بہ کا ذکر ہوتا ہے۔ ۲: استعارہ مکنیہ، جس میں تشبیہ کے ارکاں سے صرف مشبہ کا ذکر ہوتا ہے۔ یہاں استعارے میں قرینہ لازم ہے جو یہ قرینہ مشبہ بہ کے لوازم میں سے ہوتا ہے۔ مثلاً ''دست روزگار'' میں روزگار کو انسان سے تشبیہ دی گئی ہے، اور مشبہ بہ یعنی انسان محذوف ہے، اور دست، انسان کے اعضا میں سے ہوتا ہے۔'' (۴۶)

اسی طرح تلمیحات میں بھی صنعت ''استعارہ'' موجود ہے۔ مثلاً حضرت یعقوبؑ کی بجائے ''پیرِ کنعاں'' یا ''پیرِ ماتم'' کہتے ہیں:

نسیم مصر کا دم پیر کنعاں کا ہے کو بھرتا　　　اگر کوچے کی تیرے خاک آلودہ ہوا لگتی

(مومن، ج ا، ص ۲۰۲)

دوسرا شعر ملاحظہ فرمائیے کہ درد نے ''یوسف'' کو استعارے کے طور پر محبوب کے لیے برتا ہے۔ حضرت یوسفؑ حسن میں مشہور ہیں، محبوب میں بھی حسن ہے، اسی مشترک خوبی کی وجہ سے درد نے ذیل شعر میں محبوب کو براہِ

راست یوسف کہا ہے:

میری بھی طرف تو کبھی آ جا مرے یوسف　　　　بڑھیا کی طرح میں بھی خریدار ہوں تیرا

(درد، ۱۳۵)

تلمیحات میں استعارہ بنانے سے ہی شاعر کی جدیدیت کا سراغ ملتا ہے۔اس نتیجے پر پہنچنے کے لیے کہ کوئی ترکیب تشبیہ ہے یا استعارہ ،ہمیں چاہیے کہ پورا شعر پڑھ کر اور اس ترکیب کا رشتہ شعر کے دوسرے الفاظ سے ملا کر دیکھیں۔جب مرکبات استعارے کی صنعت میں استعمال ہوتے ہیں،شعر کا حسن زیادہ بڑھتا ہے۔شفیعی کدکنی ادب کے سب فن پاروں خاص طور پر شاعری میں صورِ خیال کی اہمیت کو سب سے زیادہ صنعت ''استعارہ'' ہی پر موقوف کرتے ہیں ۔(۴۷)

علمِ بیان کی تیسری صورت مجازِ مرسل ہے۔مجاز مرسل کی مختلف اقسام ہوتی ہیں۔مجاز مرسل میں معانی لغوی اور مجازی میں تعلقِ تشبیہ نہیں ہوتا۔اس صنعت کے بارے میں نجم الغنی کہتے ہیں:

''جو لفظ سوائے معانی موضوع لہ کے اور معنی میں مستعمل ہو اور وہاں کوئی ایسا قرینہ پایا جائے جو اصل معانی مراد لینے سے مخاطب کو روک دے اور ان دونوں معانی میں کوئی علاقہ سوائے علاقہ تشبیہ کے ہو، اس کو''مجاز مرسل'' کہتے ہیں اور جو علاقہ مجاز مرسل میں درمیانی معانی، اصلی حقیقی اور معانی مجازی کے ہوتا۔''(۴۸)

اس شعر میں تلمیح اور مجازِ مرسل کا تعلق دیکھیے:

آخرِ کار کیا ہے اسے مستی نے خراب　　　　ہو سکا ضبط نہ آدمؑ سے مے کوثر کا

(آتش، ج۱،ص ۱۲۵)

آتش نے حضرت آدم کہا جس سے مراد عام انسان ہے جو اب جنت سے محروم ہے۔اب بھی انسان اپنے آپ پر قابو نہ رکھنے کی وجہ سے کوثر سے استفادے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔

اس شعر میں:

ہر ایک خار ہے گل، ہر گل ایک ساغرِ عیش　　　　ہر ایک دشت چمن ہر چمن بہشت نظیر

''ساغرِ عیش'' کو، جو ایک ترکیب ہے؛ مجاز مرسل کہتے ہیں کہ ساغرِ شراب کی جگہ عیش استعمال ہوا ہے اور اس میں شراب

سبب اور عیش مسبب ہے۔

علمِ بیان کا آخری جز کنایہ ہے۔ کنایہ کی مختصر تعریف پر سید عابد نے کہا ہے کہ اگر معانیٔ لغوی اور مجازی میں تعلق تشبیہ بطریق لزوم پیدا ہوں تو کنایہ کی شکل پیدا ہوتی ہے۔(۴۹) ایسے مرکبات شاعری میں پائے جاتے ہیں اور شاعری ان سے آسماں پر چاندنی لگتی ہے۔ عرشی کنایہ کی وضاحت کر کے مثال بھی دیتے ہیں:

''کنایہ لغت میں پوشیدہ بات کو کہتے ہیں لیکن علمِ بیان کی اصطلاح میں کنایہ وہ لفظ ہے جس کے حقیقی معنی مراد نہ ہوں لیکن حقیقی معنی بھی مراد لیے جا سکیں۔ مثلاً:

چاک پردہ سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشیں　　　ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے

(مومن)

چاک گریباں کے معنی پھٹے گریباں والے کے ہیں اور اس لفظ کے غیر حقیقی معنی عاشق کے ہیں لیکن اس کے حقیقی معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہیں۔''(۵۰)

اس شعر میں ''خورشیدِ لبِ بام'' ایسی ترکیب ہے جس میں صنعتِ ''کنایہ'' بھی موجود ہے۔ یہ ترکیب ''موت قریب ہونا'' سے کنایہ ہے۔

پیری میں رہا روشنیٔ فکر سے عالم　　　خورشیدِ لبِ بام، چراغِ سحری کا (آتش، ج ۱، ص ۲۸۲)

پھر کنایہ صرف ایک ہی لفظ تک محدود نہیں ہوتا بلکہ یہ صنعت اکثر تراکیب میں وجود پاتی ہے اور یہ تراکیب ایک سے زیادہ تراکیب پر مشتمل ہیں۔

تلمیحات بھی کنایہ کے طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ اس شعر میں:

عشق وہ جلوۂ رخ یاد دلاتا ہے مجھے　　　سبق سورۂ والفجر پڑھاتا ہے مجھے

(شاہ نصیر، ج ۳، ص ۵۴)

''سورۂ والفجر'' تلمیح ہے جو خواہش پوری ہونے کا کنایہ ہے۔ یہ سورہ قرآن پاک ہے اور اس کے لغوی معنی ہے کامیابی۔ شاعر کا سورۂ والفجر پڑھنا کنایہ ہے خوشی و سرور کا حاصل ہونا۔

ہم نے علمِ بیان میں تراکیب کے کردار کا جائزہ لیا۔ شاعر صرف یہیں تک اکتفا نہیں کرتا۔ شاعر اپنی مہارت کو اس وقت زیادہ منظرِ عام پر لاتا ہے جب تراکیب کا رشتہ شعر کے دوسرے الفاظ سے قائم کرتا ہے۔ اسی طرح اپنے فن میں

حسن و جمال کوڈھالتا ہے۔ یہ حسن معانی سے زیادہ ظاہر سے متعلق ہے، یعنی صنائع لفظی اور بدائع معنوی، جن کا تعلق علمِ بدیع سے ہوتا ہے۔ تلمیح کا جائزہ تو واضح طور پر علم بدیع ہی میں لیا جاتا ہے لیکن ہر تلمیح کا پہلے تو علم بیان کے مطابق جائزہ لیا جاتا ہے۔ تلمیح کی وضاحت اور اس کا جانچنا علم بدیع کے پلڑے میں ہوتا ہے پھر بھی علم بیان کا سہارا لے کر شاعر اصلی حقیقی خیال اور غیر حقیقی کے درمیان پل بناتا ہے۔ اس اصلی اور حقیقی کا مطلب سمجھنا ضروری ہے۔ ہر تلمیح کی ایک اصلی روایت ہوتی ہے جو تاریخ میں سند کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب وہ شعر میں آتی ہے تو شاعری کے محسنات کے مطابق جانچنے کے لیے یہ امر علم بدیع کے سپرد ہوتا ہے کیوں کہ اگر چہ شاعر اپنی بات کے مطابق اسی مشترک خصوصیت کو مدنظر رکھتا ہے لیکن اکثر تلمیح اپنے غیر حقیقی مفہوم میں استعمال ہوتی ہے۔ علم بدیع کا مطلب ہے:

> "علم بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے محسناتِ کلام یا خوبی ہائے شعر کے کوائف دریافت کیے جاتے ہیں۔ اس علم کا مقصد و منصب یہ ہے کہ کلام میں عناصر جمال کی نشاندہی کرے۔" (۵۱)

علمِ بدیع کئی صنعتوں: مراعاۃ النظیر، تجنیس، ایہام وغیرہ مشتمل ہے۔ کبھی ایک شعر میں ایک سے زیادہ تلمیحات موجود ہوتی ہیں اور اس وقت تلمیحات کے درمیان ایک رشتہ ہوتا ہے۔ مثلاً:

اے سکندر نہ ڈھونڈ آب حیات　　　چشمۂ خضر خوش بیانی ہے (ولی، ص ۲۹۵)

سکندر، آبِ حیات، چشمۂ خضر کے درمیان ایک رشتہ ہے اور یہ تینوں ایک کہانی سے متعلق ہیں۔ اس شعر میں:

پہلے تیشہ مارتے خسرو کو اے شیریں دہن　　　جی نہ کھوتے مفت اپنا ہوتے گر فرہاد ہم

(ناسخ، ج ۱، ص ۱۵۶)

خسرو، شیریں، فرہاد ایک ہی کہانی کے کردار ہیں۔ کبھی بھی ایک شعر میں مختلف کہانیوں اور واقعات سے متعلق تلمیحات کا استعمال ہوتا ہے۔ مختلف ہونے کے باوجود ان سب میں ایک مشترک خصوصیت پائی جاتی ہے اور ایک رشتہ قائم ہے:

وہی مذہب ہے اپنا بھی جو قیس و کوہ کن کا تھا　　　نئی راہ افترا ہے کب بھلا مومن نے بدعت کی

(مومن، ج ۱، ص ۲۰۱)

دوروزہ زندگی ہے جاہ و حشمت پر نہ ہو غافل　　　فریدوں ہے نہ کیخسرو سکندر ہی نہ دارا ہے

(اکبر، ج ۲، ص ۲۴۲)

پہلے شعر میں ''قیس'' و ''کوہ کن'' مختلف کہانیوں کو بیان کرتے ہیں، لیکن ان دونوں میں عشق سے متعلق ایک خصوصیت ملتی ہے۔ دونوں نے اپنے پیار میں سچائی کا مظاہرہ کیا ہے۔ دوسرے شعر میں ''فریدوں''، ''کیخسرؔو''، ''سکندر'' و ''دارا'' مختلف ادوار میں بادشاہ و حکمران رہے ہیں۔ ان سب کے پاس جاہ و حشمت تھی۔ اکبر دنیا سے بے تعلقی کے میلان کا ان تلمیحات کے سہارے سے اظہار کرتا ہے۔

اسی طرح تلمیحات سے شعر میں ''صنعتِ مراعاۃ النظیر'' پیدا ہوتی ہے۔ نجم الغنی کے ہاں:

> ''صنعتِ مراعاتِ نظیر'' اس کو ''تناسب'' اور ''توفیق'' اور ''ایتلاف'' اور ''تلفیق'' بھی کہتے ہیں، یعنی ایسے الفاظ استعمال کرنا جن کے معنی آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ، سوائے نسبتِ تضاد، کچھ مناسبت رکھتے ہیں۔'' (۵۲)

اب ہم تراکیب کی مثال پیش کرتے ہیں:

اثر میں یاں تک! اے دستِ دعا، دخلِ تصرف کر | کہ سجدہ قبضۂ تیغِ خمِ محراب ہو جاوے

(غالب، ص ۱۱۲)

غالب نے خوبصورت ترکیب ''تیغِ خمِ محراب'' سے جو خوبی ایجاد کی ہے وہ لاجواب ہے۔ اس شعر میں ''دعا''، ''سجدہ'' ''محراب'' میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے۔ تینوں ایک ہی سوچ سے نکلتے ہیں۔

علمِ بدیع کا ایک اور حصہ ''تجنیس'' ہے۔ الفاظ کے حروف و اوزان کے مطابق تجنیس کی کئی اقسام ہیں (یہاں اقسام کی وضاحت کی گنجائش نہیں ہے)۔ تجنیس سے شعر میں دلنشیں موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔ اس شعر میں:

وہ، جو ہیں تاریخ سے واقف، بتائیں! | فرق بادِ آہ و بادِ عاد میں (شیفتہ، ۱۱۲)

دو تراکیب، ''بادِ آہ'' اور ''بادِ عاد'' استعمال ہوئی ہیں۔ دونوں تراکیب میں ''باد'' مشترک ہے۔ اس میں تکرار کی صنعت ہے۔ ''آہ'' اور ''عاد'' میں صنعت تجنیس موجود ہے۔

> ''تجنیس یا جناس کا یہ مطلب ہے کہ کلام میں دو ایسے لفظ لائے جائیں جو تلفظ میں ایک جیسے ہوں، مگر ان کے معنی مختلف ہوں۔'' (۵۳)

مندرجہ ذیل شعر کے پہلے مصرعے میں ''جام'' اور دوسرے مصرعے میں ''جامِ جم''، جو تلمیح ہے؛ آئے ہیں، دونوں میں

صنعت تجنیس پائی جاتی ہے:

بجز شُج جام لب کے اے پری پیکر نہ پیوں ہرگز　　اگر دیوے اپس کے ہاتھ سوں مجھ جام جم آ کر

(ولی، ص ۱۴۰)

علمِ بدیع کا ایک جزو صنعت ''حسنِ تعلیل'' ہے جس کی وضاحت عسکری اس طرح کرتے ہیں:

''لغوی معنی علت بیان کرنے کی خوبی یعنی جدت۔ اصطلاح میں یہ مطلب ہے کہ کسی چیز کے وقوع کے واسطے کوئی ایسی علت بیان کی جائے جو واقعی نہ ہو بلکہ اس میں کوئی شاعرانہ جدت و نزاکت پیش نظر رکھی جائے۔'' (۵۴)

اس شعر میں:

اڑتی ہے خاک یارب شام و سحر جہاں میں　　کس کے غبارِ دل سے یہ خاک دان بنایا

(میر، ۵۰)

''خاک''، ''غبارِ دل'' اور ''خاک دان'' قابلِ توجہ ہیں۔ پہلے مصرعے میں ایک عام سی بات ہوئی ہے کہ ہمیشہ ہر جگہ مٹیاں اڑتی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں شاعر ترکیب ''غبارِ دل'' سے پورے شعر کو چمکاتا ہے کہ یہ مٹی کسی گرفتہ دل سے اڑی ہے جو مدتوں سے اس کی طرف توجہ نہیں ہوئی ہے۔ اس ترکیب سے صنعت ''حسنِ تعلیل'' بھی پیدا ہوئی ہے۔ اس شعر میں:

چل دلا اب یار پر قربان ہوں　　کہتے ہیں سب عیدِ قرباں آج ہے

(ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۷۴۳)

دوسرے مصرعے میں ''عید قرباں'' تلمیح ہے۔ اس کے علاوہ وہ پہلے مصرعے کے لیے ''حسنِ تعلیل'' بھی بنی ہے۔ پہلے شاعر محبوب پر قربان ہو جانے کی بات کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں یہ وجہ پیش کرتا ہے کہ آج ''عیدِ قرباں'' ہے۔

علمِ بدیع کے دوسری صنائع: ایہام اور ''لف و نشر'' بھی شاعری کے حسن کا باعث ہیں۔ ان صنائع کی تعریفیں یہ ہیں:

''ایہام کے لفظی معنی وہم میں ڈالنا ہے۔ یہ صنعت اس طرح پر ہے کہ کلام میں کوئی ایسا

لفظ لایا جائے جس سے سامع تھوڑی دیر کے واسطے وہم میں پڑ جائے یا جس کے معنی قائل نے خفیہ رکھے ہوں۔ ایسے لفظ کے عموماً دو معنی ہوتے ہیں: ایک قریب، دوسرے بعید۔......لف، نشر کے لفظی معنی لپیٹنے اور پھیلانے کے ہیں۔ اصطلاح میں یہ مطلب ہے کہ پہلے چند چیزیں خواہ مجمل یا مفصل طور پر ایک ترتیب سے بیان کی جائیں (جس کو لف کہتے ہیں) اس کے بعد وہی چیزیں یا ان سے منسوبات اسی ترتیب سے یا دوسری ترتیب سے پھر بیان کیے جائیں (اس کو نشر کہتے ہیں)۔'' (۵۵)

ان دونوں صنائع میں تلمیحات و تراکیب کا کیا کردار ہے؟ اس سوال کا جواب انھی کا تفصیلی جائزہ لیتے وقت ہم دیں گے۔

کبھی تراکیب کے الفاظ میں صوتی لحاظ سے ہم آہنگی ہوتی ہے یا الفاظ ہم وزن ہوتے ہیں یا ان میں تکرارِ حروف ہوتی ہے یا ان کے آخری دو حروف ایک جیسے ہوتے ہیں کبھی تراکیب کے اندر ہم آہنگی کے علاوہ سارے شعر میں ہم آہنگی پھیلی ہوتی ہے جس میں تراکیب بھی شامل ہیں۔ یہاں شعر کی خوبی دوگنی ہوتی ہے۔ مثلاً:

ظفر دامانِ مژگان سے ٹپکا چاہیئے تھا آنسو [کذا] | اگر پہنچا سکے آنکھوں تلک تو آستیں پہنچا

(ظفر، ج ۱، ۱۸)

ترکیب ''دامانِ مژگان'' میں دو لفظ ''دامان'' اور ''مژگان'' ہیں۔ دونوں الفاظ کا وزن ایک جیسا ہے، دونوں میں ایک ہی آہنگ ہے، دونوں میں ''ان'' کی تکرار ہوتی ہے، ساتھ ہی پورے شعر میں ایک '' ا '' کی تکرار ہو رہی ہے اور شعر میں ایک آہنگیں کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ شاعر کو ایک طرف شعر میں آہنگ پر توجہ ہوتی ہے، دوسری طرف وہ تراکیب بنانے کے لیے ایسے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے جن سے یہ خصوصیت محفوظ رہے۔ یہ شاعر کا کمال ہے جو اس فن پر پورا اتر سکے۔ اب تلمیحات کا موسیقی میں کردار دیکھیے:

ہوا مجھ دل کی جنّت میں سو ہر ایک آہ جیوں طوبیٰ | لٹک چلنا جو دیکھا، بس کہ میں سید معالی کا

(ولی، ص ۹۵)

تلمیح ''طوبیٰ'' کے آخر میں ''ا'' اور باقی الفاظ ہوا، آہ، چلنا، دیکھا، معالی اور کا کے آخریں حرف ''ا'' سے شعر کا آہنگ بڑھایا گیا ہے۔

صنعت ''تلمیح'' اور'' تراکیب'' سے کئی خوبیاں شعر میں پیدا ہوتی ہیں۔ کئی خوبیوں کا ذکر ہوا۔ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ شاعر کے پاس کافی معلومات ہونی چاہییں، اور اپنی معلومات کو اظہار کرنے کا طریقۂ کار بھی جاننا چاہیے۔۔ شاعری کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں خیال افروزی کا عنصر ملے۔ صنعت ''تلمیح'' کا اثر بھی یہ ہے کہ اس سے شاعر کا خیال بلندی پر پہنچتا ہے، اس کے خیال میں روشنی آتی ہے۔ تلمیح سے شاعر کا خیال، جو پہلی سیڑھی پر بیٹھا ہوا تھا، اس کا ہاتھ پکڑ کر سب سے اوپر والی سیڑھی پر کھڑا کرتا ہے، البتہ یہ اس بات سے بھی وابستہ ہے کہ شاعر اس صنعت کے استعمال میں کتنی احتیاط برتتا ہے۔ عابد کا خیال افروزی کے حوالے سے بیان ہے:

> ''خیال افروزی، شعر کی وہ صنعتِ خاص ہے جس سے کام لے کر شاعر گنتی کے الفاظ میں کبھی ان کی صوتی ہم آہنگی سے، کبھی معنوی تلازموں سے، کبھی دونوں کے امتزاج سے، کبھی ایمائی کیفیات سے ایسی دلالتیں پیدا کرتا ہے کہ جو معانی الفاظ سے مترشح نہیں ہوتے، ان کی جھلک بھی الفاظ کے باطن سے ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔.....یہ تصویر در تصویر اور تمثال در تمثال کا خیال ہے۔ انھی تمثالوں اور تصویروں کی مرکب کیفیات کے ذریعے اور ان کے تلازموں کی مدد سے قاری اپنے ذوقِ سلیم، استعدادِ علمی اور صلاحیتِ فطری کی رہنمائی میں ان کی منزلوں کی طرف چل نکلتا ہے جو نئی ہیں۔..... خیال افروزی میں تلمیح کے استعمال کو بہت اہمیت حاصل ہے۔''(۵۶)

توڑ دیتا ہے بتِ ہستی کو ابراہیمِ عشق ہوش کا دارو ہے گویا مستیِ تسنیمِ عشق

(اقبال، ۱۴۰)

اس شعر میں تین ایسے الفاظ ہیں جن میں معانی کے اعتبار سے ربط ہے: ''بتِ ہستی''، ابراہیمِ عشق''، ''ہوش'' اور ''تسنیمِ عشق'' ۔ ان میں '' ابراہیم'' تو تلمیح ہے۔ حضرت ابراہیمؑ کے ساتھ جو قرآنِ پاک میں کہانیاں اور واقعات وابستہ ہیں، وہ شاعری کے تخیل میں پہلے سے موجود ہے۔ اقبال نے ان سب واقعات اور معجزات کی ایک ہی مشترک خصوصیت نکالی ہے اور وہ ہے اللہ سے حضرت ابراہیمؑ کا سچا پیار۔ اقبال ''عشق'' کا کمال سمجھانے کے لیے ابراہیمؑ کی بت شکنی کا ذکر کرتا ہے۔ لفظ'' ہوش'' اگرچہ معانی کے حوالے سے عشق کے خلاف ہے، لیکن شاعر عشق کو اور فروغ دینے کے لیے اس لفظ کو بھی اجاگر کر دیتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ الفاظ تو واضح ہیں اور اس کے ساتھ تلمیح بھی۔ ایک کہانی کھل کر

ہمارے سامنے ہے۔شاعراپنی مہارت سے الفاظ کے درمیان ایساربط قائم رکھتاہے کہ قاری کواسی رشتے پر سوچناپڑتاہے۔جتنی تلمیحات مختصرآئیں،اتنی ہی خیال افروزی کی کیفیت بڑھ جائے گی۔

جس طرح خیال افروزی کی ایجاد میں تلمیحات کا کردار پُراثر ثابت ہوتاہے،اسی طرح تراکیب بھی شعر کی اس خوبی میں دخل انداز ہیں۔ہم یہاں تراکیب کے حوالے سے خیال افروزی کی ایک اور تعریف پیش کرتے ہیں:

> ''خیال افروزی ایک پُراسرارصفت ہے کہ اس کے رموز دراصل تخلیقی صناع کوبھی معلوم نہیں ہوتے۔.....خیال افروزی شعر کی وہ صفتِ خاص ہے جس سے کام لےکرشاعرگنتی کے الفاظ میں کبھی ان کی صوتی ہم آہنگی سے کبھی ان کے معنوی ربط سے کبھی ان دونوں کے امتزاج سے اورکبھی دوسرے تلازموں سے ایسی رمزی اورایمائی کیفیت پیداکردیتاہے کہ اس کی دلالتیں بہت دورتک پھیلی ہوتی ہیں۔''(۵۷)

بوئے گل،نالۂ دل،دودِ چراغِ محفل　　　جوتری بزم سے نکلاسو پریشاں نکلا

(غالب،ص۱۴۴)

غالب کا یہ شعرتراکیب کی خیال افروزی میں اثر کا بہترین نمونہ ہے۔

اب ہم شعر کی دوسری خوبیوں کی طرف کارخ کرتے ہیں۔شاعری کی ایک اورخوبی''تمثیل نگاری'' ہے۔شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے خیالات کی تصویرکشی بھرپورانداز میں کرسکے۔تفہیمی،تمثیل کو ہو بہو تصویر بنانا،مشابہت دینا،تشبیہ دینا کونقل،سوانگ کہتے ہیں۔(۵۸)شاعرکافرض ہے کہ اس تصویرکشی میں اختصاراوررمز وکنایہ کی کیفیت پیداکرے۔خاص طور پرغزل میں تمثیل نگاری کی اہمیت ثابت شدہ ہے۔علم بیان کے صنائع استعمال کرکے شعرمیں یہ حسن خودپیداہوجاتاہے۔بکرانی،تمثیل کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''تمثیل ایک ایسا اسلوبِ بیان ہے جس میں معنی کی دوسطح ہوتی ہے:ایک خارجی اوردوسری باطنی ۔باطنی سطح حقیقتاً روپوش ہوتی ہے اوریہ خارجی سطح پربرتے گئے استعاروں کے وسیلے سے منکشف ہوتی ہے۔..... باطنی سطح پرجومعانی ومطالب چھپے ہوتے ہیں ان کاتعلق بالعموم مذہب واخلاق اورتاریخ وسیاست کے مجردتصورات سے ہوتاہے۔......تمثیل کوحقیقت ومجاز اورتشبیہ واستعارہ کے رشتوں سے منسلک ہونے کے

ناتے علمِ بیان کی ایک شاخ سمجھنا چاہیے اور اسی اعتبار سے اسے علمِ بلاغت کا بھی ایک جزو سمجھنا چاہیے۔...... تمثیل دراصل اس وقت وجود میں آتی ہے جب مصنف کو یہ ضرورت درپیش ہوتی ہے کہ وہ اپنے درپردہ تصورات کے فروغ کے لیے ظاہری طور پر ایک نیچ افسانوی حقیقت کی دنیا آباد کرے۔'' (۵۹)

تمثیل کی وضاحت کے بعد مکرانی ؛سنائی کی تصنیف '' حدیقہ'' اور خواجہ عطار کی مثنوی '' منطق الطیر '' کا فارسی ادب میں ترتیب وار پہلی اور دوسری تصنیف کے طور پر ذکر کرتے ہیں جن میں تمثیلی نقوش جلوہ گر ہیں اور سید محمد حسینی بندہ نواز گیسو دراز کے رسالہ '' شکار نامہ'' کو اردو ادب میں تمثیل نگاری کا اولین نقش قرار دیتے ہیں۔(۶۰)

نہ دے تیغ زباں کیوں کر شکست کے طعنے کہ صف ہائے خرد پر حملہ ہے فوج خجالت کا

(مومن، ج ا،ص ۳)

اوپر والے مصرعے میں '' صف ہائے خرد'' اور ''فوجِ خجالت'' میں تمثیل کی خوبی ہے۔شاعر نے صف اور فوج کو جان بخشی ہے اور ان کو جاندار شے کی صورت میں پیش کیا ہے۔

تمثیل نگاری میں تلمیحات ،خاص طور پر اساطیر کی اہمیت زیادہ ہے۔طارق سعید تمثیل نگاری کو پانچ حصوں میں تقسیم کر کے اساطیری حصے کو بھی انھی میں شامل کرتے ہیں۔وہ کہتے ہیں:

'' اساطیر، پریوں کی کہانیوں ،جانوروں کی حکایتوں ،طلسم وسحری کے کرشمہ سازیوں کے تمثیلی پیرایۂ بیان سے مزیّن ہوتی ہیں ،جس میں ایک خاص تخلیقی جہت موجود ہوتی ہے۔'' (۶۱)

محاکات شعر کی اصلی خصوصیت ہے ۔اس سے شعر میں جان آتی ہے۔تصاویرِ شعری ہماری آنکھوں کے سامنے بولتی پھرتی رہتی ہیں،جس کے بارے میں شبلی کہتے ہیں:

'' محاکات کے معنی کسی چیز کو یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔'' (۶۲)

تراکیب کا اس شعری خصوصیت پیدا کرنے میں بڑا دخل ہے۔مثال کے طور پر ''قلم'' بے جان چیز ہے۔اس بے جان شے کو زندہ شے بنا کر ہمیں دکھاتے ہیں۔'' گل'' ہمیشہ شاعروں کا مرکزِ خیال رہا ہے۔ پھول نباتات میں شامل ہے

لیکن شاعروں نے اس کو مختلف ترکیبوں میں اس طرح پیش کیا ہے کہ ان سے پھول کا تصور ہماری آنکھوں کے سامنے اسی طرح موجزن ہوتا ہے:

خطوطِ مہر کرتے ہیں چمن میں دن دیے چوری　　سحر جو گوشِ گل سے گوہرِ شبنم چراتے ہیں

(ظفر،۲۴۶)

صیّاد اسیرِ دامِ رگِ گل ہے عندلیب　　دکھلا رہا ہے چھپ کے اسے دام ودانہ کیا

(آتش،ج ا،ص ۶۰)

یہاں شاعر کی خلاقیت اس بات پر منحصر ہے کہ ہمیں شعر پر ایک نظر ڈالنے سے ان اشیا کا بے جان ہونا محسوس نہ ہو، یہ بھی محسوس نہ ہو کہ یہ خصوصیت اس شے کے ساتھ صرف شاعر کے خیال میں ہو سکتی ہے اور حقیقی دنیا میں یہ امر نہیں ہو سکتا۔

کبھی ایک ترکیب دو سے زیادہ الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے، یعنی تین یا چار۔ وابستگیِ الفاظ کئی مسلسل ترکیبوں میں ایسی ہوتی ہے جو ایک ترکیب بھی بناتی ہے۔ غالب پہلے مصرعے میں ترکیب'' فضائے خندۂ گل،'' جو تین الفاظ پر مشتمل ہے اپنی شاعری کو موثر بناتی ہے اور دوسرے مصرعے میں'' فراغتگاہِ آغوشِ وداعِ دل'' میں چار الفاظ سے ترکیب بنا کر کرشمہ کاری کرتا ہے:

فضائے خندۂ گل تنگ و ذوقِ عیش بے پروا　　فراغتگاہِ آغوشِ وداعِ دل، پسند آیا

(غالب،۱۲)

تلمیحات و تراکیب مجموعی طور پر شاعری میں خاص طور پر غزلیات میں ایک رمزی کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ شاعر ان کے ذریعے قاری کو خیالات کی بلندیوں پر بٹھاتا ہے۔ انھی سے وہ اپنی بات کو سیکڑوں اسلوب سے ادا کرتا ہے۔ خاص طور پر تلمیحات میں یہ تاثر زیادہ جنم لیتا ہے۔ کبھی شاعر حضرت خضرؑ کی جاودانہ عمر پر حسرت کا اظہار کرتا ہے، کہیں شاعر اس جاودانی کو گوارا نہیں کرتا اور کہیں اس کو طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ کبھی ایک ترکیب میں دو پہلو نکلتے ہیں اور شاعر قاری کے ذہن کو بیدار کرتا ہے۔'' نالہ'' تو آخر دکھ کی کیفیت کی نمایندگی کرتا ہے پھر'' نالہ ٔ موزوں'' سے ایک گوارا تاثر پیدا ہوتا ہے! شاعر کی مراد کیا ہے؟ بقول حالی: کہیں آہوے مادہ سے آفتاب مراد لی ہے اور کہیں اشکِ زلیخا سے کواکب اور کہیں آبِ خنک سے پیالہ، کہیں پنج دریا سے پانچ انگلیاں (۶۳) ہماری حیرت کی آتش شعر کے اعضا و الفاظ

کے رابطہ سمجھنے سے بجھ جائے گی:

''چونکہ غزل میں عشق و عاشقی کی وارداتیں ہمیشہ ابہام اوراجمال کی مقتضی ہوتی ہیں اور تفصیل کی متحمل نہیں ہوسکتیں، اس لیے رمز وکنایہ کے بغیر چارہ نہیں۔قلبی وارداتیں ہمیشہ ابہام اوراجمال کی متقضی ہوتی ہیں۔... کنایہ چاہتا ہے اور یہ چاہتا ہے کہ جو بات کہی جائے، مبہم طور پر کہی جائے۔دل کو کنایہ اوراجمال پسند ہے....استعارہ اوررمز و کنایہ کی ایمائی قوت سے شاعر کے محدود ومشاہدے میں بے پایانی پیدا ہو جاتی ہے۔غزل گوشاعر رمزوکنایہ کی ایمائی قوت سے لفظوں میں وہ تاثیراوررچاؤ پیدا کرنا چاہتا ہے جوموسیقی میں بولوں سے پیدا کی جاتی ہے، جوصوتی رموز ہیں۔غزل کے شعر کی رمزی اورایمائی کیفیت اس وقت تکمیل پاتی ہے جب لفظ اورمعانی ہم آہنگ اورمقتضائے حل کے سب مطالبوں کو پورا کرتے ہوں۔غزل گو شاعر بعض دفعہ تلمیحوں کے ذریعے جورمزی علامتوں کی حیثیت رکھتی ہیں ہمیں ایک خاص فضا کی سیر کرادیتا ہے۔''(٦٤)

یہ ایک نا قابلِ تردید حقیقت ہے کہ شعر کی خوبیاں شاعر کی قوتِ متخیلہ سے براہ راست وابستہ ہیں۔شاعر کا تخیل جتنا اعلیٰ رتبہ کا ہوگا، شعری رموز واختصار معیاری ثابت ہوں گے۔حالی کے ہاں تخیل کی توصیف یوں کی گئی ہے:

''وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کومکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے''(٦٥)

تلمیحات کی ان تفصیلات سے ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ان سے متعلق معلومات حاصل کرنے سے شاعر کی قوت متخیلہ بڑھ جاتی ہے۔

ایک اوراہم بات جو تراکیب میں پوشیدہ ہے، یہ ہے کہ ہمیں شاعر کی نفسیات کے پہچاننے میں بہت معاون ثابت ہوتی ہیں۔اس سلسلے میں دو امر کوملحوظ رکھنے چاہییں: ایک یہ کہ شاعر کی تراکیب میں زیادہ تر کون کون سے الفاظ کا استعمال ہوتا ہے۔الفاظ انسان کے کون کون سے پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں؟ شاعر کی تراکیب موضوعی حوالے سے

کیسی نوعیت رکھتی ہیں؟ مثال کے طور پر اس شعر میں:

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر　　　کرتا ہے ہر راہ کو روشن چراغِ آرزو

(اقبال، ۱۴۱۷)

ترکیب ''چراغِ آرزو'' دو الفاظ ''چراغ'' اور ''آرزو'' پر مشتمل ہے۔دونوں الفاظ نشاطیہ کیفیت کے مظہر ہیں۔''چراغ'' تو روشنی ہے۔اس سے راستہ دور دور تک نظر آتا ہے۔''آرزو'' ایسی حالت ہے کہ انسان اس کے بغیر رہ نہیں سکتا، جو انسان ''آرزو'' سے محروم ہے، وہ بیمار ہے۔''چراغِ آرزو'' شاعر کے اس خیال کی نشاندہی کرتا ہے کہ وہ کسی خواہش کو روشن راہ میں پورے ہوتے دیکھتا ہے۔اب میر کا یہ شعر دیکھیے:

اب نہیں سینے میں میرے جائے داغ　　　سوزِ دل سے داغ ہے بالائے داغ

(میر، ج۳، ۱۰۹)

''سوزِ دل'' سراپا غم کی کیفیت ہے۔اس سے ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ دل دکھ اور درد سے بھرپور ہے۔یہ ترکیب شاعر کی قنوطیت کی جلوہ گری ہے۔یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ایک یا چند ترکیبوں سے ہم کسی شاعر پر قنوطیت کا اطلاق نہیں کر سکتے، صرف شاعر کی نفسیات و جذبات اسی لمحے اور اسی شعر سے اخذ کر سکتے ہیں۔

دوسرا امر یہ ہے کہ اس حوالے سے ہم ترکیب کا تعلق شعر کے پورے معانی سے جوڑ کر دیکھیں۔یہ دیکھیں کہ اس ترکیب کا اثر سارے شعر میں کیا ہے؟ مثال کے طور پر ایک شعر میں علامہ اقبال ترکیب ''آہِ صبحگاہی'' کا استعمال کرتے ہیں:

تلاش اس کی فضاؤں میں کر نصیب اپنا　　　جہانِ تازہ مری آہِ صبحگاہی میں ہے

(اقبال، ۳۹۵)

جب ہم سارے شعر کو خوب پڑھتے ہیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس ''آہ'' میں ایک جاودانی مثبت پہلو ہے اور شاعر قنوطیت سے دوچار نہیں ہوتا ہے۔اس کو یقین ہے اس کی آہوں سے ایک نئی دنیا سامنے آئے گی۔دوسرے یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس ترکیب میں ''آہ'' کے ساتھ ''صبحگاہی'' کا لفظ آیا ہے۔صبح خود بھی امید کا مظہر ہے۔اب میر کی تراکیب ''کاروانِ اشک'' اور ''چشمِ ابر'' اس شعر میں ملاحظہ فرمائیے:

دنبالِ ہر نگاہ ہے صد کاروانِ اشک　　　برسے ہے چشمِ ابر بڑی دھوم دھام سے

(میر، ج۲، ۳۰۵)

یہ ترکیب خود بھی غم کی کیفیت کا اظہار کرتی ہے، پورے شعر پر بھی وہ غم کی کیفیت پھیلاتی ہے۔ میر لفظ ''دھوم دھام'' سے غم کی کیفیت کو دوبالا کرتا ہے۔ بعض تراکیب ایک خاص بات کی سمبل بن گئی ہیں۔ مثلاً جب چہرے کی توصیف میں ترکیب ''خطِ سبز'' آئے، یہ اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ شاعر یا شعر کا رجحان امرد پرستی کی طرف ہے۔ یہ ترکیب لڑکوں کی نوعمری کے لیے استعمال ہوتی ہے اور امرد پرستوں کا مرکزِ خیال رہی ہے۔

خطِ سبز اس کے سے عارض پر ہوئی دونی بہار　　　　یہ وہ آئینہ ہے، پہنچاوے جسے زنگار فیض

(سودا، ج۱، ۲۲۱)

تلمیحات سے بھی شاعر کی نفسیات کی نوعیت کی پہچان ہوتی ہے۔ شاعر کس طرح تلمیحات کا استعمال کرتا ہے؟ نشاطیہ یا قنوطیت رکھنے والی؟ شاعر ہر قسم کی تلمیحات سے کیسی کیفیت شعر میں ڈالتا ہے؟ مثال کے طور پر مجنوں، شیریں دکھ سے بھرپور کہانی ہے۔ میر کہتا ہے:

؎ جائے گریہ ہے جہاں، لیلیٰ کہاں، مجنوں کہاں　　　　آگ برسی، تیرہ عالم ہوگیا جادو سے پر

(میر، ج۳، ۱۲۷)

یہاں جو کیفیت ''مجنوں'' سے پیدا ہوتی ہے، اس سے کہانی کا دکھ اور پر اثر لگتا ہے۔ لیلی، مجنوں، آگ اور تیرہ الفاظ سے شاعر کے تمام غم کا عالم ہم پر طاری ہوتا ہے۔ اب اس شعر میں:

غم نہیں مجنوں کوں ہرگز اے ولی　　　　خانۂ زنجیر اگر آباد ہے

(ولی، ص ۲۶۷)

ولی مجنوں کو اس غم سے آزاد کرتا ہے جو ہمیشہ اس کے ساتھ وابستہ رہا ہے۔ ولی کے ہاں یہ خیال ہے کہ عشق کے گرفتار ہونے میں لطف بھی شامل ہے۔ اس کی یہ شرط ہے کہ عشق کی خوشی کے سامان بھی میسر ہوں۔ ان میں یہ سامان محبوب کا دیدار ہوسکتا ہے، محبوب کا التفات ہوسکتا۔ ولی نے تلمیح ''مجنوں'' کا استعمال کیا ہے لیکن اس میں ایک نشاطیہ لہجہ بھی ہے۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر تراکیب بنانا ایک تخلیقی کام ہے تو پھر ایک قوم کی شاعری میں ایک ہی جیسی تراکیب کا بار بار استعمال مختلف شاعروں کے ہاں کیوں نظر آتا ہے؟ یہ تکرار کیا صنعتِ شعری میں خوبی کی علامت ہوتی ہے یا کمی

کی؟ مثال کے طور پر تراکیب آتشِ گل، آہِ آتشبار، آہِ آتشیں، آہِ سرد، آہِ شرربار، آئینۂ دل، پنجۂ خورشید، پنجۂ مژگاں، تارِ اشک، تارِ نفس، تیغِ نگہ، چادرِ مہتاب، چاہِ زنخداں، خنجرِ مژگاں، خندۂ گل، دامنِ مژگاں، دخترِ رز، تارِ گل، سبزۂ خط، سیبِ ذقن، شیشۂ دل، طاقِ ابرو، طفلِ اشک، غنچۂ دل، کعبۂ دل، لختِ جگر، مرغِ دل، طاقِ ابرو، طفلِ اشک، موجِ سراب، نخلِ ماتم اور نرگسِ شہلا جیسی تراکیب گذشتہ صدیوں کی شاعری میں، خاص طور پر اردو غزلیات میں چلی آرہی ہیں۔ اس سوال کا جواب چند باتوں پر منحصر ہے: پہلی یہ بات ہے کہ سب سے پہلے ایک ترکیب کا استعمال کون سے شاعر کے ہاں ہوا ہے؟ ہم یہیں سے اپنی تحقیق و تنقید کا آغاز کرتے ہیں؛ پھر جب کوئی ترکیب شاعری میں اپنے لیے جگہ بنالے، اس کے بعد وہ ایک روایت بنتی ہے۔ روایت تو ادب کا ایک اصلی جز ہے۔ تقلید سے متعلق مختلف آرا موجود ہیں۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر زرین کوب ادبی روایت کو ترقی کے منافی نہیں جانتے ہیں بلکہ ترقی کے لیے اس کو لازمی سمجھ کر ادب کی بنیاد کے طور پر اس کا تعارف کراتے ہیں۔ (۶۶) وہ کہتے ہیں:

> ''جب ادیب کی تخلیقات اس کے معاصر اور آنے والے فن کاروں کے مذاق کے مطابق ہوں تو آہستہ آہستہ موافق بن کر ادبی روایتوں میں مزید اضافہ کرتی ہیں۔ فارسی شاعری میں سوزِ پروانہ، اشکِ شمع، زنجیرِ زلف، دل دیوانہ وغیرہ جیسی تراکیب اور تعبیرات پرانے زمانے سے دہرائی جارہی ہیں اور ان کا آج کل ادبی روایتوں میں شمار کیا جاتا ہے لیکن شروع میں ادیب نے ان کی تخلیق کی تھی۔'' (۶۷)

شوقی ضعیف تو تقلید کو شاعری کے انحطاط کا باعث سمجھتا ہے۔ شفیعی کدکنی شوقی کی اسی مخالفت کا ذکر کرتا ہے کہ ہر فن کار اپنی ممتاز فطری خصوصیات کا مالک ہے۔ استعارات، تشبیہات اور مجاز اس کی شعری تصاویر میں شامل ہوتے ہیں۔ یہی اس کی تصاویرِ روح ہیں جو اس کے جوہرِ وجود سے اس کی جان پر نقشبند ہوئی ہیں، اور اگر کوئی فن کار دوسرے فن کاروں کی پرانی تخلیق شدہ تصاویرِ شعری سے گزارا کرے تو یہ بات اس کے سقوط اور زوال کا باعث بنے گی۔ (۶۸) اس کے بعد کدکنی اپنے خیالات پیش کرتے ہیں کہ:

> ''اگر کسی فن کار کی تصاویرِ شعری میں تقلید کی جھلکیاں نہ دکھائی گئی ہوں تو ایک علمی کاوش سے اس کے تخیلات سے اس کی روحی کیفیات کا انکشاف ہوگا۔'' (۶۹)

دوسرے یہ کہ کبھی تراکیب روایتی تو ہیں، لیکن شاعر اپنی مہارت سے انھیں اس طرح استعمال کرتا ہے جس سے

ایک نیاپن محسوس ہوگا۔

یہ کیفیت معانی سے بھی متعلق ہوسکتی ہے اور صنائع سے بھی۔شاعر اپنے تخیل سے پچھلی تراکیب کو اپنی مروجہ روایت سے ملا کر ان میں نئی جان و روح پھونکتا ہے۔بہ ہر حال، کوئی شعر اس وقت اعلیٰ رتبہ ثابت ہوگا کہ اس میں تقلید کا رنگ جتنا ممکن ہو ہلکا دکھائی دے۔

تلمیحات کی تعریف کے رو سے ایسا لگتا ہے اس میں کوئی جدیدیت کا رنگ دکھائی نہیں دیتا۔وہ ایک تعیین شدہ سمبل کے طور پر کافی پرانے زمانے سے چلی آرہی ہیں، پھر شاعر کی خلاقیت کی پہچان ان سے کیسے ہوگی؟اس سوال کا جواب یہ ہے کہ تلمیحات میں بھی جدیدیت کا عنصر موجود ہے اور یہ کہ تلمیحات کے ساتھ شاعر جو الفاظ وابستہ کرتا ہے، وہی اس کی خلاقیت کے نمائندہ ہوں گے،یعنی شاعر؛تلمیحات اور الفاظ کے درمیان نئی وجہ شبہ پیدا کرے۔

جیسے کہ پہلے ذکر ہوا،تراکیب اپنی تاریخ کے پس منظر کا تعارف بھی کراتی ہیں اور انھی سے ہمیں لسانی تبدیلیوں کے بارے میں علم ہوتا ہے۔تحقیق میں معانی اور لسانی سطح پر تراکیب کی تبدیلیوں کی وجوہات ہمارے سامنے نئے راستے کھولیں گی۔ان تبدیلیوں میں ضرور رشتہ ہوگا۔یہ رشتہ ثقافت،زبان کی ترقی،معاشرے کی صورتِ حال اور لوگوں کی معاشی ضروریات اور خیالات کی نشاندہی کرتا ہے:

> ''اگر دو یا تین مسلسل صدیوں کی ادبی زبان کا ایک دوسرے کے ساتھ موازنہ کیا جائے تو زبان کے مشتمل اجزا،اصطلاحات ، الفاظ اور ان کے استعمال ،تراکیب کے متواتر تعلقات اور ان کی تفسیر کے انداز کے لحاظ سے ان کے درمیان پورے طور پر مطابقت نہیں پائی جاتی ہے لیکن اگر ان کے تدریجی رابطہ جائزہ لیا جائے تو ان سے متعلق تبدیلی کا مضبوط تعلق ثابت ہوگا۔(۷۰)

یقیناً ادب کی رشد و نمو کے لیے تخلیقی عمل اور تازگی درکار ہے۔شاعر اسی ضرورت کے تحت اپنے ذوق کے مطابق نئی تراکیب بنانے کی کوشش کرتا ہے۔یہ امر کبھی ایجادِ صنائع کے لیے سرانجام پاتا ہے اور کبھی شاعر اپنے خیالات کی تصویر کشی کرنے کے لیے اپنے تخیل سے نئی تراکیب کو خلق کرتا ہے:

> ''عام طور پر نئی تراکیب کی تخلیق میں دو وجوہات درکار ہیں: پہلی دلیل خاص زبان و قالب و شکل بنانے کی طرف شاعر کا شدید میلان ہے۔فارسی شعرا میں خاقانی ، نظامی

کی تراکیب اسی قسم میں شامل ہیں۔شاعر اپنی مہارت کے اظہار کے لیے نئی تراکیب
بنانے کا شوق رکھتا ہے۔دوسری دلیل میں شاعر تفکر، ادراک و احساس کی بنا پر نئی تراکیب
بنانے پر مجبور ہوتا ہے۔اس قسم کے لیے فردوسی، حافظ، سعدی اور مولانا رومی کی تراکیب
کی مثال دی دی جاسکتی ہے۔'' (۷۱)

شمیسا شاعری میں تلمیحات کے استعمال کے چھ مقاصد بیان کرتے ہیں:۱: شاعری کی خبر کو رفعت دینا یا شعری زبان کو پیدا کرنا۔۲: اغراق۳: تاریخی واقعات کا اشارہ۴: ایجاز۵: معنی آفرینی۶: تمثیل و رمزی زبان کی تخلیق۔(۷۲)

کئی قوموں کے ادب میں تراکیب کے استعمال شدہ الفاظ اپنی قومی زبان تک محدود نہیں ہیں۔کبھی پوری ترکیب اجنبی زبان سے بنی ہوئی ہے اور کبھی ایک لفظ اپنی زبان کا اور دوسرا ایک اور زبان سے لیا گیا ہے۔خاص طور پر فارسی شاعری میں عربی الفاظ اور اردو شاعری میں ہندی، عربی اور فارسی کے الفاظ کثرت سے دکھائی دیتے ہیں۔کیا یہ خامی ہے یا خوبی؟ دونوں ہوسکتی ہیں۔خامی اس وقت ہوگی جب الفاظ عام لوگوں کے لیے بالکل اجنبی لگیں۔وہ خوبی کا مالک ہوگا جب تراکیب میں اجنبی الفاظ اس زبان میں اپنی ایسی جگہ پاتے ہیں جن کو قاری اجنبی نہیں بلکہ اپنا محسوس کریں اور قاری کو کم سے کم ان الفاظ کے معانی پر عبور حاصل ہو۔ارسطو اس شرط کے علاوہ ایک اور شرط بھی لازمی سمجھتے ہیں:

''اگر بیگانہ الفاظ سے ترکیب بنانا ہو تو مروجہ الفاظ استعمال کرنا چاہییں اور دوسرے یہ
ہے کہ مستعمل الفاظ ادنیٰ درجے کے ہوں۔'' (۷۳)

مسعود سعد سلمان؛ ایران کے فصحا و شعرا کی صف میں آتا ہے۔اس کو تراکیب کے تناسب پر بھی پوری قدرت حاصل تھی۔وہ نئی نئی تشبیہات اور تازہ تازہ تراکیب کو استعمال میں لاتا تھا۔(۷۴)

جب کسی شعر پر تنقید ہوتی ہے تو ہر خصوصیتِ شعری کو پرکھنا چاہیے۔شاعر کے ہر لفظ میں ایک دنیائے خیال نہفتہ ہے جس کی قدر کرنا اور اعلان کرنا تنقید نگار کی ذمہ داری ہے۔فن کار تخلیق کے لیے جان نچوڑ کر اس میں اپنا فن سموتا ہے۔سب فنون میں شاعری ایسا فن ہے جس کی شاعر نہ قیمت لگا سکتا ہے اور نہ اس کو کوئی ادعا ہوتا ہے۔نقاد کی تنقید میں اس وقت پختگی آئے گی جب وہ شاعر کے فن کی پختگی کو سمجھ پائے، اس کو بر سرِ قلم لائے۔بقول ابوالکلام قاسمی:

''شاعر خونِ جگر صرف کرتا ہے تو خونِ جگر کی قیمت اور اس کو صرف کرنے کی معنویت بھی

تنقید کے پیش نظر رہنی چاہیے؛اگر ایسا نہیں ہے تو تنقید میں کوئی نہ کوئی کمی ضرور باقی رہ جائے گی۔'' (۷۴)

لفظوں،تراکیب وتلمیحات کا جائزہ بہت سنجیدگی سے لینا چاہیے۔ایک ایک ترکیب پر نظر ڈالنی چاہیے،کیوں کہ ایک ہی تخلیقی ترکیب یا تلمیح میں نئے معانی ایجاد کرنے سے شاعر کے ابداع کی پہچان ہوگی۔انھی کی وجہ سے عام سے ہٹ کر شاعری ممتاز بنے گی؛ خاص طور پر اگر شاعر کوئی بالکل اعلیٰ سطح پر نئی ترکیب بنائے یا ایک پرانی ترکیب کو نئے انداز وصنعت میں اس طرح بیان کرے کہ پہلے کبھی نہیں ہوا تھا یا ایک تلمیح کو نئے معنوں میں استعمال کرے۔
بقول حالی:

''اگر چہ اس میں شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدّت پیدا کرنی اور ہمیشہ نئے اور اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعر کا کمال ہے، اسی طرح ایک مضمون کو مختلف پیرایوں میں اور متعدد اسلوبوں میں بیان کرنا ہی کمالِ شاعری میں داخل ہے۔'' (۷۵)

شاعری کے ہر موضوع میں الفاظ اسی خیال کے محور میں گھومتے ہیں۔علمِ معانی میں ہر لفظ کے کئی معنی متعارف ہوتے ہیں ۔یہ معنی موضوعات کے مطابق متعین ہوتے ہیں۔فلسفیانہ شاعری،عاشقانہ شاعری اور عارفانہ شاعری میں الفاظ انھی موضوعات کے مطابق استعمال ہوتے ہیں،اسی لیے کسی شاعر کی تراکیب وتلمیحات کو جائزہ لینے کے لیے یہ ضروری ہے کہ شاعری کی نوعیت کو بھی پہچانا جائے۔آہ،آئینہ،پیمانہ،تار،تیغ،حرم،خط،دل،ساقی،شراب،عشق،فکر،کعبہ ،گل،گلستان،محراب،مرشد،موج،مے،مے خانہ،نخل وغیرہ جیسے الفاظ اسی قسم کے ہیں جن سے بنی ہوئی تراکیب شعر کے موضوع کی بنیاد پر لائی جاتی ہیں۔تراکیب جیسی تلمیحات کی ہر قسم ،تاریخی ہو یا مذہبی ہو یا روایتی؛ ان سے مطلب نکالنا شاعر کے طرز خیال کی بنیاد پر ممکن ہے،جیسا کہ بقول شبلی:صوفیہ کی اصطلاح میں مرشد کو ساقی اور دل کو جام کہتے ہیں۔(۷۶)

ادب میں تراکیب وتلمیحات کا مقام اتنا اہم ہے کہ انھی کی بنا پر بعض شاعروں نے ادب میں خاص جگہ پائی ہے،اور ان کی پہچان انھی خوبیوں سے ہوتی ہے۔مثال کے طور فارسی شاعری کے حوالے سے اشرف لطیفی ترکیبوں کی بنا پر کچھ شاعروں کو مثالوں کے ساتھ ممتاز قرار دیتے ہیں:

''نظامی پہلے شخص ہیں جس نے ترکیبوں میں چستی اور کلام میں زور، بلندی اور شان و

شوکت پیدا کی۔.....عرفی نے سیکڑوں نئی نئی ترکیبیں اوراستعارے پیدا کیے ہیں جن
سے جدت اور طرفگی کے علاوہ نفسِ مضمون پر خاص اثر پڑتا ہے:

گل اندیشۂ من سحر غلط معجزہ رنگ　　　　بلبل نطق من الہام غلط وحی سرا

نظیری نیشاپوری ابداع الفاظ ،جدّت ترکیب اورندرت بندش کی شریعت کا اولوالعزم
پیغمبر ہے۔اس نے سیکڑوں نئے الفاظ اورنئی ترکیبیں ایجاد کیں:

از کف نمی دہد دل آسان ربودہ را　　　　دیدیم زور بازوی نا آزمودہ را

آسان ربودہ کی ترکیب بالکل نئی ہے۔''(۷۷)

شاعری میں تلمیحات وتراکیب کی اہمیت فنی اور موضوعی حوالے سے واضح ہوگی۔آخری دوفصلوں میں ان کا تفصیلی جائزہ لیا جائے گا۔بقول شفیعی کدکنی:

''شاعری ایک ایسا واقعہ ہے جو زبان میں رونما ہوتا ہے۔...ایسا عمل ہے جس کے ذریعے
سے روزمرہ وعام سی زبان اورشعری زبان کا فرق محسوس ہوتا ہے۔''(۷۸)

امید ہے ہم تلمیحات وتراکیب کے جائزے سے یہ عام اورادیب کی زبان کا فرق بخوبی سے ثابت کرسکیں گے اور یوں باکمال شعرا کی حُسن آفرینی بھی ظاہر ہوجائے گی۔

حوالہ جات

۱۔ ارسطو سے ایلیٹ تک، ص ۱۷۱

۲۔ اسلوب، ص ۳، ۴

۳۔ بیان در شعر فارسی، ص ۱۷

۴۔ صبور، آفاق غزل فارسی، ص ۳۰

۵۔ اردو غزل، ص ۳۴۸۔۳۵۰

۶۔ سید عبداللہ، ادب و فن، ص ۱۵۲۔۱۵۴

۷۔ ارسطو سے ایلیٹ تک، ص ۴۳۹

۸۔ موسیقی شعر، ص ۵

۹۔ فراق گورکھپوری، اردو غزل گوئی، ص ۴۱، ۸۱

۱۰۔ ارسطو سے ایلیٹ تک، ایضاً، ص ۱۳۹

۱۱۔ البدیع، ص ۷

۱۲۔ بولو، فنِ شاعری، مشمولۂ ارسطو سے ایلیٹ تک، ص ۲۶۴

۱۳۔ شفیعی کدکنی، صور خیال، ص ۲۴۳

۱۴۔ عابد علی عابد، اردو غزل کے علائم و رموز، مقالہ مشمولۂ مقالات عابد، ص ۲۲، ۲۳

۱۵۔ عرشی، اردو تلمیحات و اصطلاحات، ص ۱۳

۱۶۔ شبلی، شعر العجم، ج ۱، ص ۸۸، ہمان، ج ۴، ص ۷۰

۱۷۔ کاشفی سبزواری، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ص ۱۲۱

۱۸۔ تفہیمی، ساجد اللہ، فرہنگ اصطلاحات علوم، صص ۱۳۷، ۱۳۸

۱۹۔ نجم الغنی، بحر الفصاحت، حصہ ششم و ہفتم، ص ۳۱۱

۲۰۔ عابد علی عابد، البیان، ص ۱۱

۲۱۔ ایضاً، البدیع، ص ۲۷۸

۲۲۔ فرہنگِ تلمیحات، ص ۹

۲۳۔ شمیسا، انواع ادبی، ص ۹۰

۲۴۔ سعیدیان، دائرۃ المعارف ادبی، ص ۴۳۶

۲۵۔ شمیسا، انواع ادبی، ص ۹۰

۲۶۔ عابد، البدیع، ص ۲۸۱، ۲۸۳

۲۷۔ ایضاً، ایضاً، ص ۴

۲۸۔ ایضاً، ایضاً، ص ۲۵

۲۹۔ عابد، از قولِ ابن خلدون، البدیع، ص ۶

۳۰۔ سجاد مرزا، تسہیل البلاغت، ص ۱۶، ۱۷، ۵۶

۳۱۔ عابد علی عابد، البیان، ص ۲۶، ۵۷، ۷۱

۳۲۔ مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، ص ۱۱۱

۳۳۔ حسن پور آلاشتی، طرز تازہ سبک شناسی غزل سبک ہندی، ص ۹۲

۳۴۔ عابد، ایضاً، ص ۱۰

۳۵۔ ایضاً، البدیع، ص ۳۱۳، ۳۱۴

۳۶۔ یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۱۶۹، ۲۴۸

۳۷۔ عابد علی عابد، ایضاً، ص ۱۳۰، ۲۲۱

۳۸۔ شبلی، شعر العجم، ج ۴، ص ۵۲، ۲۲۷

۳۹۔ وارث سرہندی، زبان و بیان، ص ۱۱۶

۴۰۔ ثروتیان، بیان در شعر فارسی، ص ۴۶، ۴۷

۴۱۔ احمد نژاد، فنون ادبی، ص ۸۸، ۸۹

۴۲۔شمیسا، بیان ومعانی، ص ۴۶، ۸۵

۴۳۔شفیعی کدکنی، صور خیال در شعرِ فارسی، ص ۲۳۴، ۲۳۶

۴۴۔شمیسا، بیان ومعانی، ص ۴۶

۴۵۔ایضاً، ایضاً، ص ۸۳

۴۶۔عرشی، اردو تلمیحات واصطلاحات، ص ۱۴

۴۷۔احمد نژاد، فنون ادبی، ص ۹۷، ۹۹

۴۸۔شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۱۸

۴۹۔نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۸۶۵

۵۰۔عابد علی عابد، البیان، ص ۳۴۳

۵۱۔عرشی، اردو تلمیحات واصطلاحات، ص ۱۵

۵۲۔البدیع، ص ۳۹، ۵۰

۵۳۔نجم الغنی، بحر الفصاحت، حصہ ششم، ہفتم، ص ۹۶

۵۴۔شمس الدین فقیر، ترجمۂ حدائق البلاغت، ص ۱۰۷

۵۵۔مرزا حسن عسکری، آیینۂ بلاغت، ص ۹۲

۵۶۔ایضاً، ایضاً، ص ۸۱، ۱۰۰

۵۷۔عابد علی عابد، اسلوب، ص ۲۰۸، ۲۰۹

۵۸۔ایضاً، البدیع، ص ۳۳۴، ۳۳۶

۵۹۔فرہنگِ اصطلاحاتِ ادبی، ص ۱۳۸

۶۰۔بکرانی، اردو ادب میں تمثیل نگاری، ص ۱۲، ۹۷، ۱۰۷

۶۱۔ایضاً، ایضاً، ص ۱۹۷، ۲۱۴

۶۲۔طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۲۴۷

۶۳۔شبلی، شعر العجم، حصہ چہارم، ص ۸

۶۴۔حالی،صنف غزل کے بارے میں نقادان فنی کا اظہار خیال،مشمولہ رسالۂ نقوش،ص ۵۶۸

۶۵۔یوسف حسین خان،اردو غزل،ص ۵۶،۵۸،۱۶۷

۶۶۔حالی،مقدمۂ شعروشاعری،ص ۳۸

۶۷۔نقد ادبی،ج ا،ص ۱۱۶،۱۱۷

۶۸۔ایضاً،ص ۱۱۵

۶۹۔شفیعی کدکنی،صور خیال در شعر فارسی،ص ۲۱

۷۰۔صور خیال در شعر فارسی،ص ۲۱

۷۱۔صبور،آفاق غزل،ص ۴۳۳

۷۲۔حسن پور آلاشتی،طرز تازہ سبک شناسی غزل سبک ہندی،ص ۳۴

۷۳۔شمیسا،فرہنگِ تلمیحات،ص ۳۶۔۳۸

۷۴۔ارسطو،فنِ شعر،فنِ شعر،ترجمۂ زرین کوب،ص ۱۵۴،۱۵۵

۷۵۔اشرف لطیفی،مطالعۂ ادبیاتِ ایران،ص ۱۲۲

۷۶۔ابوالکلام قاسمی،مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت،ص ۱۰۸

۷۷۔حالی،صنف غزل کے بارے میں نقادان فنی کا اظہار خیال،مشمولہ رسالۂ نقوش،ص ۵۵۷

۷۸۔شبلی،شعرالعجم،ج ۵،ص ۱۴۷

۷۹۔اشرف لطیفی،ایضاً،ص ۱۶۹،۳۳۵،۳۴۵

۸۰۔موسیقی شعر،ص ۳

باب دوم:

فارسی شاعری کے اردو غزل پر اثرات

(عمومی مباحث)

اردو ایسی زبان ہے جو مختلف زبانوں ہندی، ایرانی، عربی و ترکی کی آمیزش سے بنی ہے۔ اسی وجہ سے اس کا ابتدائی نام ''ریختہ'' تھا۔ اردو ان تمام زبانوں میں سب سے زیادہ فارسی سے متاثر ہوئی ہے۔ برصغیر کی تہذیب و تمدن بہت پرانی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ قدیم ترین تہذیبوں میں شمار ہوتی ہے۔ اس تمدن کی ابتدائی صورت میں مختلف زبانیں، خاص طور پر مقامی زبانیں اور لہجے شامل تھے لیکن ان میں فارسی کا سراغ نہیں ملتا۔ برعظیم میں فارسی کی آمد کے بارے میں وحید قریشی کہتے ہیں:

''برصغیر میں فارسی کا باقاعدہ آغاز محمود غزنوی کے حملے کے بعد سمجھنا چاہیے۔''(۱)

فارسی کی آمد کے بعد برعظیم کے مسلمانوں کی زبان و تمدن میں ایک انقلاب آ گیا۔ اب فارسی یہاں کی بول چال کے تارو پود میں رچ بس گئی۔ یہ آمیزش زبان و الفاظ تک محدود نہ رہی بلکہ یہ اس کی شاعری پر بھی اثر انداز ہوئی۔ حقیقت یہ ہے کہ فارسی نے اپنا حقیقی مقام شاعری میں پایا۔ اردو شاعری کی بنیاد ہندوستانی ہے، اس کا رگ و ریشہ ہندی ہے لیکن انھی رگوں میں فارسی خون جاری و ساری ہے:

''اردو شاعری کی بنیاد، باوجود ہندوستانی ہونے کے، ایرانی رنگِ شاعری پر رکھی گئی۔''(۲)

برعظیم میں فارسی کا ارتقا مغلیہ دور میں ہوا۔ مغلیہ بادشاہوں کو شاعری میں بہت دلچسپی تھی۔ وہ شاعروں کو کافی داد دیا کرتے تھے۔ ان بادشاہوں کی زبان فارسی تھی، اسی وجہ سے شاعروں کا فارسی کی طرف رجحان تھا اور اب اپنے بادشاہ کا دل بہلانے کے لیے انھوں نے اور زیادہ فارسی کی طرف رخ کیا۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ایران کے شعرا جوق در جوق یہاں آ رہے تھے اور وہ بھی دربار تک پہنچ گئے۔ اس طرح فارسی کی مقبولیت برعظیم میں پھیلنے لگی:

''عہد مغلیہ میں جو شاعری تھی، وہ ایرانی الاصل تھی۔ بادشاہ کی وجہ سے تمام دربار اور اہلکار سبھی فارسی بولتے تھے۔.....جب رفتہ رفتہ آخر میں بھاشا کا اثر بڑھا اور فارسی کا گھٹا اور ایک متوازن زبان 'اردو' کے نام سے پیدا ہوئی تو قدرتی طور پر اردو شاعری میں دونوں کے معیار آ گئے لیکن چوں کہ بھاشا کا اثر محض زبان تک محدود تھا۔ فارسی کے وہ تمام معیار اور موضوعات اردو میں لیے گئے جو اس سے پیش تر فارسی شاعری میں رائج تھے۔ عشق سے وابستہ جتنے مضامین تھے، معشوق جس طرز کا ہوتا تھا، عاشق کی جو حیثیت

اور ہیئت تھی، تشبیہ واستعارے جس قسم کے ہوتے تھے، لفظی اور معنوی صنائع بدائع جس قبیل کے تھے، زبان، محاورہ اور روزمرہ جس قسم کا تھا؛ یہ سب اول اول فارسی زبان ہی سے ماخوذ ہوئے۔(۳)

اردو رفتہ رفتہ ہندی کے الفاظ وتمدن سے دور ہوگئی، اس لیے اردو کے شعرا مجبور تھے کہ اردو کو مضبوط کرنے کے لیے فارسی شاعری سے مدد لیں جو ان کے لیے مانوس تھی۔ ادھر گیت، دوہا، پہیلیاں وغیرہ جیسی اصناف اردو شاعری کے لیے مناسب نہیں سمجھی گئیں۔ بادشاہوں کی مدح میں ایک اور صنف کی ضرورت تھی، پھر فارسی اصناف سے قصیدہ چنا گیا۔ اسی طرح قصیدہ اپنی اجزا؛ تشبیب، گریز، تغزل کے ساتھ اردو شاعری میں منتقل ہوا۔ فارسی قصیدہ گو فرخی، منوچہری عرفی، نظیری، خاقانی، انوری وغیرہ اردو قصیدہ کے لیے سب سے بہترین نمونے تھے۔ اردو قصیدے انھی فارسی قصیدوں سے مماثلت رکھتے تھے۔ کچھ شاعروں کا میلان مثنوی کی طرف ہوا، اب ان کا مزاج ہندی مثنوی سے یکسر مختلف تھا۔ فارسی کی تقلید میں اردو مثنوی ''سحر البیان'' سامنے آتی ہے۔ اسی طرح شیعہ فرقہ نے اپنے عزیزوں کی وصف میں ماتم داری کے لیے ''مرثیہ'' کی ہیئت کو اپنایا۔ اس صنف نے دبستان لکھنوء میں، جو شیعہ کا مرکز تھا؛ خوب ترقی پائی۔ دوسری اصنافِ شعری نے فارسی شاعری کی تقلید میں اردو شاعری کو رونق بخشی۔ ایسے ماحول میں فارسی کی زبان اور مختلف اصناف شعری کو اپنانا مشکل کام نہیں تھا، کیوں کہ شاعروں نے فارسی شاعری کی روایت کے سائے میں آنکھ کھولی اور اسی روایت کے سائے میں ان کی ذہنی نشو ونما ہوئی۔

بہ ہر حال، اردو کی شاعری میں جتنی کلاسیکی اصنافِ شاعری ہیں، وہ اکثر فارسی کی شاعری ہی سے مستعار لی گئی ہیں:

''مستعار ہیئتی سانچوں مثلاً غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ میں اردو شاعر انھیں مضامین کی عکاسی کرنے لگے جو فارسی شاعری میں ان اصنافِ سخن سے مخصوص تھے۔''(۴)

اور شبلی بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں:

''اردو نے شدت سے فارسی شاعری سے اثر لیا ہے اور اس میں فارسی شاعری کے مختلف ہیئتوں کا قصیدہ، غزل، مثنوی، رباعی، ترکیب بند، ترجیع بند، مسمط، مستزاد، مرثیہ اور شہر آشوب کے جیسے داخل ہوئے ہیں۔...... ان میں غزل اردو شاعری میں سب سے اہم ہے، اور اسے اردو شاعری کی آبرو کہا گیا ہے۔ اردو غزل پورے طور پر فارسی غزل کی پیرو ہے۔ فارسی

شاعری کی تعبیرات نے فارسی غزل کی تقلید کے ذریعے اردو میں جگہ پائی۔''(۵)

ان اصنافِ شعری میں جیسے شبلی نے فرمایا ہے: اردو شاعری میں سب سے دلچسپ اور قابلِ توجہ ''غزل'' ہوتی ہے۔ اگرچہ اس صنف میں اشعار کی تعداد میں پابندی ہے، اس کے باوجود اس میں رنگ برنگ صنائع شعری پائے جاتے ہیں۔ اس میں جو روح ہے، وہ دوسری اصناف میں نہیں ملتی۔ غزل عربی ادب کی پیداوار ہے لیکن یہ فارسی میں پروان چڑھی۔ فارسی ادب کے دامن میں اس کو اتنی ترقی ملی اور اس میں نئی جان آئی کہ ایسا لگتا ہے کہ اس نے فارسی ہی میں جنم لیا ہے:

> ''غزل کی بنا پہلے عربی ادب میں پڑی اور پھر عربی اثر سے فارسی میں اس کا رواج ہوا۔ فارسی میں یہ اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ غزل کی روایات فارسی سے ترکی اور اردو میں آئیں۔ اردو میں غزل کمال کے اعلیٰ زینے تک پہنچی اور کسی طرح فارسی سے نیچی بیٹھی نہیں رہی۔ غرض کہ اسلامی دنیا کی چار سب سے بڑی اور اہم زبانوں میں غزل نے مقبولیت حاصل کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غزل روحانی اور جذباتی زندگی کی علامات بن گئی جس کی پرورش اسلامی تہذیب کے دامن میں ہوئی۔''(۶)

شاعر کو پورے کائنات پر حاوی ہونا چاہیے۔ شاعر دنیا کی ہر شے کو باریک بینی سے دیکھتا ہے، ہر شے کی گہرائی تک رسائی حاصل کرتا ہے، ہر شے کے حقائق کو مختلف موضوعات کے ساتھ مطابقت دیتا ہے۔ وہ اشیا میں رنگا رنگ کیفیات دیکھتا ہے اور ان میں وہ کیفیت نکالتا ہے جو اس کے ذہن کے تخیلات کے اظہار کے لیے شائستہ ہے:

> ''ایک شاعر کی شاعری میں شاعر کی عام معلومات یعنی گذشتہ اور حال سے متعلق اس کے ارد گرد اور دور رونما ہونے والے سیاسی، اجتماعی اور تاریخی واقعات اور عمومی مسائل سے لے کر مذہبی، اساطیر، علمی اور فلسفیانہ معلومات نیز الفاظ و معانی سے متعلق اس کی حاصل شدہ معلومات اس کی شاعری پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔''(۷)

یہ صحیح ہے کہ ہر قسم کی شاعری کے لیے یہ تو تمام معلومات ضروری ہیں لیکن غزل میں ان کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے، کیوں کہ غزل علائم سے کام لیتی ہے۔ ایک غزل گو کو جو معلومات حاصل ہوتی ہیں، وہ ان کو شعر میں خیالات اور موضوع کے مطابق خاص انداز سے استعمال کرتا ہے۔ اس کا طریقۂ بیان ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے جذبات قاری

تک منتقل ہوسکیں۔ جب غزل ادب میں مضبوط ہوگئی تو شاعروں نے غزل سے اپنی مشق کا آغاز کیا۔ شاعری کا آغاز بھی اسی سے ہوا۔ اسی وجہ سے اردو اور فارسی شاعروں کا پس منظر جب ہم دیکھتے ہیں تو اکثر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ان کی شاعری کا آغاز صنف ''غزل'' سے ہوا ہے۔ اگر چہ بعد میں اس نے دوسری اصناف شعری کی طرف بھی رخ کیا، پھر بھی ان کا نقطہ آغاز ''غزل'' ہی ہوتا ہے۔ ہم یقین سے کہتے ہیں کہ شاعری کی سب سے اہم اور دلچسپ صنف ''غزل'' ہے۔

> ''فنون لطیفہ کی سب سے زیادہ تربیت یافتہ اور سب سے زیادہ لطیف صورت ادب یعنی الفاظ کا فن ہے جو سنگ تراشی اور مصوری کے بعد وجود میں آیا اور ادب کی سب سے زیادہ قدیم سب سے زیادہ فطری اور سب سے زیادہ مقبول عام شکل شاعری ہے اور شاعری کی سب سے زیادہ بے ساختہ اور سب سے زیادہ پاکیزہ صنف وہ ہے جس کے لیے فارسی اردو میں عربی لفظ ''غزل'' استعمال ہوتا ہے اور جس کو دوسری زبانوں میں گیت ،نغمہ یا مزماریہ یا غنائیہ یعنی (lyrics) کہتے ہیں۔''(۸)

حالی کے بقول غزل کا رواج موجودہ حیثیت کے ساتھ اوّل ایران میں اور کوئی ڈیڑھ سو برس سے ہندوستان میں ہوا ہے۔(۹) غزل اپنے عروج پر پہنچی ہوئی تھی اور اردو شاعروں کے لیے غزل گوئی کے لیے راستہ بہت ہموار تھا۔ ان کے سامنے ایک متعینہ اور ترقی یافتہ نمونہ تھا۔ بس یہ بات رہ گئی تھی کہ وہ اس صنف کو اپنی صلاحیت کے مطابق اردو مزاج کے رنگ میں استعمال کریں۔ کیسے وہ اس کام میں کامیاب ہوئے اور کیا تبدیلیاں اس میں لائے ؟ اس جواب کے لیے پہلے ہم غزل کی وضاحت کرتے ہیں۔

غزل کے لغوی معنی کیا ہیں؟ سبھی نقادوں کے ہاں اس لفظ کے لیے ایک مشترک معنی موجود ہیں: عبادت بریلوی کہتے ہیں:

> ''غزل کے لغوی معنی عورتوں کے متعلق بات کرنے کے ہیں۔''(۱۰)

شمیسا اس کی اور وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''عربی میں غزل ثلاثی مجرد کا مصدر ہے اور اس کے اگر چہ مختلف معانی ہیں لیکن سب میں ایک مشترکہ نقطہ یہ ہے کہ غزل کا مطلب ہے عورتوں سے باتیں کرنا اور جوانی و محبت کرنے اور عورتوں کی وصف کرنے کو۔''(۱۱)

ظاہر ہے جب ان سب تعریفوں میں ایک ''عورت کے متعلق بات کرنا'' دہرائی گئی ہے، پھر کائنات کی اس لطیف شے کے سامنے جو ردِعمل پیدا ہوتا ہے تو اس میں جذبات بھی شامل ہوں گے اور بات کرنے میں نزاکت کا رنگ بھی چڑھے گا۔ یہ خیال کیا جاسکتا ہے کہ ''غزل'' میں جتنی خوبیاں اور باریک خیالات نظر آتے ہیں، وہ ''عورت'' کے وجودِ نازک سے ہوتے ہیں، اسی لیے اس صنف کو محبت سے پھوٹتا ہوا سمجھا جاتا ہے:

''غزل کی تحریک، عشق ومحبت کے جذبات سے ہوتی ہے۔'' (۱۲)

لیکن عشق ومحبت سے نکلی ہوئی یہ صنف صرف عورتوں تک محدود نہیں رہی۔ اس نے اپنے راستے میں آگے بڑھ کر اپنی اصلیت محفوظ رکھنے کے ساتھ ساتھ ماحول کی خوبیوں کو بھی اپنے اندر سمولیا، اس لیے یہ کہنا نامناسب ہے کہ غزل صرف عورتوں سے بات کرنے کو ہی کہا جاتا ہے:

''ابتداً یہ لفظ[غزل] عشق ومحبت سے متعلق ہوگیا اور بالآخر ایک مخصوص لطیف ونظیف صنفِ سخن کے مفہوم کے لیے پختہ تر اور واضح تر ہوتا گیا اور بذاتِ خود ایک ادبی دنیا بن گیا۔ (۱۳)

اس ادبی دنیا میں اب ہر حوالے سے بات کرنے کی گنجائش پیدا ہوئی ، ہر موضوع پر بات کرنے کی صلاحیت پیدا ہوئی۔ اس رو سے غزل کے لیے سب سے مکمل تعریف اس طرح ہے:

غزل کے معنی ہیں عشق و جوانی کا ذکر کرنا۔ شاعری میں غزل اس نظم کو کہتے ہیں جس میں حسن وعشق اخلاق وتصوف وغیرہ مختلف مضامین ہوں اور ہر شعر الگ مضمون کا ہو۔ (۱۴)

اس تعریف کے باوجود بعض نقادوں نے غزل کا بنیادی موضوع عشق کو ہی سمجھا ہے مثلاً شمیسا؛ سیاسی، اخلاقی، مذہبی اور فلسفی موضوعات کی غزل کے لیے ثانوی حیثیت جانتے ہیں اور معشوق سے متعلق جذبات کو غزل کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ (۱۵)

غزل کا اصلی موضوع معشوق سے متعلق جذبات و احساسات کا اظہار ہے اور دیگر سیاسی ، اخلاقی ، مذہبی اور فلسفیانہ موضوعات ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔

ایک غزل گو ایک شے یا واقعے کے بارے میں رموز و اشاروں سے اپنے سچے تأثرات کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے اظہار میں سب سے پہلی خصوصیت اختصار ہے۔ اس کے بعد ایک اصلی پہلو، بحریں اور عروض ہے، جس سے غزل

کی پہچان ہوتی ہے۔اسی سے ایک وزن وآہنگ سارے اشعار میں پھیل جاتا ہے،اور یہی خصوصیت شاعر کے تصورات کو موثر بناتی ہے:

''انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہےA series of climex ،یعنی حیات وکائنات کے وہ مرکزی حقائق جوانسانی زندگی کوزیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں۔ تاثرات کی انھی انتہاؤں یامنتہاؤں کا مترنم خیالات ومحسوسات بن جاتا ہے۔(۱۶)

غزل کے پس منظر کی طرف ہم رخ کرتے ہیں۔جیسا کہ پہلے بتایا گیا،غزل عربی لفظ ہے اور عرب کی شاعری میں بھی اس کا سراغ ملتا ہے، بلکہ سب سے پہلے عرب شاعروں کے ہاں ہی دکھائی دیتا ہے،لیکن یہ ایک باقاعدہ صنف شاعری کی شکل میں عربی شاعری میں موجود نہیں تھی۔غزل کی پہلی شکل ''تغزل'' ہے۔فارسی شاعری نے اس کو عربی ادب سے لے کر اپنے مزاج کے مطابق ترقی دے کر ایک مستقل اور پسندیدہ صنف شاعری بنادیا:

''غزلیت یاتغزل یعنی ایک خاص انداز کا باوقار اور سنجیدہ گداز، جوعشق کی پہچان ہے؛ اہل عرب کے نزدیک بھی اچھی شاعری کی ممتاز علامت ہے لیکن شاعری کی ایک مخصوص صنف کی حیثیت سے غزل عرب کی پیداوار نہیں۔ یہ جنس گراں ایران میں پیدا ہوئی، وہیں اس کا بازار گرم ہوا اور وہیں سے ہندوستاں آکر اردو میں رواج پایا۔عرب کا مزاج شرح وتفصیل کی طرف مائل تھا اور وہاں کے شعرا ایک خیال کو کئی اشعار میں پھیلا کر بیان کرنے کے خوگر تھے۔.....ایران کا مزاج اختصار پسند واقع ہوا ہے۔ایرانی شعروادب میں رمزاور کنایہ وایجاز کا میلان غالب رہا۔(۱۷)

عرب کی کلاسیکی شاعری میں ''قصیدہ'' کافی صدیوں پہلے سے ایک اہم صنف شاعری رہی تھی۔تغزل؛ قصیدہ کے شروع کا حصہ تھا۔شمیسا بھی اسی بات کا اندازہ لگاتے ہیں کہ غزل کا سرچشمہ قصیدہ کا تغزل ہے(۱۸) اور اس میں عاشقانہ مضامین شامل تھے، اسی لیے اس کا نام غزل رکھا گیا تھالیکن جب وہ ایک مستقل صنف بن گئی تو اس میں ہرحوالے سے،خاص طور پر موضوعات کے اعتبار سے اتنا تنوع آگیا کہ وہ اپنی پہلی صورت سے بالکل مختلف نظر آتی ہے:

''عربی قصائد کی تشبیب میں غزل بھی شامل تھی یعنی قصیدوں کی تمہید میں عاشقانہ مضامین لکھتے تھے اوراس کوغزل کے نام سے مستقل صنفِ شاعری بنالیا۔رفتہ رفتہ غزل عشق و

محبت کے مضامین تک محدود نہ رہی بلکہ مختلف ومتضاد مضامین لکھے گئے۔ایک شعر میں محبت دوسرے میں نفرت،تیسرے میں وصل،چوتھے میں ہجر،پانچویں میں اخلاق،چھٹے میں تصوف ؛اسی طرح ہرغزل تمام اقسام کے مضامین وخیالات کا مجموعہ ہوگئی اور یہ رنگارنگی غزل کی مقبولیت کا سبب بن گئی۔(۱۹)

ہرغزل اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک موضوع پر مشتمل ہے۔یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ہی غزل اپنے اندر مختلف موضوعات سموئے۔یہ غزل کی صلاحیت ہے۔کئی صدیوں تک غزل نے مختلف موضوعات کے اعتبار سے ترقی پائی۔اس کے بعد آہستہ آہستہ اس کے اوزان میں رنگارنگی آئی،یہاں تک کہ جدیدیت کے دور میں غزل کسی صنف سے پیچھے نہ رہی اور نئے عناصر خود اس میں سمیٹتے ہوئے ''غزل نو'' منظرعام پر آئی۔شمیسا کا یہ خیال ہے کہ فارسی شاعری میں چھٹی صدی کے بعد غزل کی ایک متعینہ حالت برقرار ہوئی۔بعد میں اس میں ادبی لحاظ سے تغیرات رونما ہوئے۔(۲۰)

انھی تغیرات کی وجہ سے فارسی غزل عربی غزل سے یک سر مختلف لگتی ہے،یہاں تک کہ عبادت بریلوی اس کا پہلا سراغ صرف فارسی شاعری میں لیتے ہیں۔ان کا یہ خیال ہے کہ فارسی شاعری میں اس کا سنگ میل رکھتے ہوئے پھر اردو اور دوسری زبانوں کے ادب نے اس کو اپنانے کی کوشش کی۔(۲۱)

اگرچہ موجودہ غزل میں جدیدیت کا رنگ چڑھا ہے لیکن بہرحال غزل کے لیے کئی خصوصیات اور اجزا ضروری ہیں جن سے غزل کے معیارات پورے ہوتے ہیں۔مطلع،مقطع،ہم وزن اشعار،قوافی،اشعار کی تعداد کی پابندی سب سے اہم عناصر ہیں:

> ''فارسی شاعروں کی اصطلاح میں غزل، مصرعِ مطلع کے ساتھ ہم وزن اور ہم قافیہ اشعار پر مشتمل ہیں،جن کی تعداد کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ سولہ ہو.....پرانے زمانے میں غزل غنائی اور آہنگیں نظموں کا خاصہ تھی جسے موسیقی لہجے میں مطابقت دیا جاتا تھا اور اکثر آواز اور ساز کے ساتھ گائی جاتی تھی.....رفتہ رفتہ غزل میں مضمون اور معنی کے لحاظ سے تبدیلیاں آئیں۔(۲۲)

اوپر ذکر شدہ اقتباس میں موسیقی کو پرانی غزل میں شامل کیا گیا ہے۔مختلف غزلیات میں مختلف درجے کی موسیقی موجود ہے لیکن ہم وزن ہونے کی وجہ سے موسیقی اشعار کے وجود میں آتی ہے۔

فارسی غزل کی جتنی خصوصیات ہیں ،وہی اردوغزل میں بھی داخل ہوئی ہیں۔فارسی غزل اپنے راستے پر جتنی تبدیلیوں کا شکار ہوئی ہے،ان کے اثرات اردوغزل پر بھی پڑے ہوئے ہیں۔اردوغزل کی تخلیق میں ایرانی کلچراور فارسی مزاج کواساسی حیثیت حاصل ہے۔فارسی ادب نے وہ تمام روایات، جو صدیوں میں بنی تھیں؛اردوغزل کے سنِ طفولیت ہی میں اسے دیں۔بقول حالی: اس صنف کا رواج پہلے ایران میں ہوا، پھرکوئی ڈیڑھ سو سال کے بعد ہندوستان میں ہوا۔(۲۳)

اردوغزل،فارسی غزل کے تتبع ہی میں وجود میں آئی ۔بقول شمیسا: غزل کا کوئی خاص انداز نہیں اور اس میں اکثر تقلید کا مسئلہ ہے۔(۲۴)

اردو کی پیدائش فارسی سے ہے اوراس ادراک کے بعد ہی اس تخلیق کا جانچنا ممکن ہوگا۔اس بنا پر پہلے فارسی غزل کا مختصر جائزہ لیتے ہیں، پھر اسی جائزے بنیاد پر اردوغزلیات اور اس پر فارسی غزل کے اثرات کا مطالعہ کریں گے۔بقول شاداں بلگرامی:

> ''اردو کاایک بڑا حصہ فارسی کے قبضے میں ہے۔اس صورت میں فارسی کے علمی فنون سے واقف ہونا علم کے اعلیٰ مدارج کا طے کرنا ہے۔''(۲۵)

فارسی غزل، جو صدیوں میں اپنے مختلف مراحل سے گذرکر موجودہ صورت میں سامنے آئی ہے؛ اسے مجموعی طور پر تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:۱۔تیسری صدی کے نیمۂ اول سے لے کر پانچویں صدی ہجری قمری تک، جس میں غزل موزوں و مقفّی شاعری اور موسیقی پر مشتمل ہے۔رودکی اور فرخی کی شاعری اس کی واضح مثالیں ہیں۔۲۔تیسری صدی کے نیمۂ دوم سے لے کر پانچویں صدی اور چھٹی صدی کے آغاز تک جس میں غزل کے اپنے معانی اور خصوصیات پر سامنے آئی اور یہ خصوصیت فارسی قصائد کے شروع (تغزل ،تشبیب ،نشیب) میں دکھا دیتی ہے۔دقیقی، کسائی اور عنصری کی شاعری اس دور کی نمائندہ شاعری ہے۔۳۔پانچویں صدی سے لے کر اب تک غزل کی تکمیل شدہ صورت ہے جسے غزل کی پہچان سمجھا جاتا ہے۔اس کی نمائندہ شاعری: سنائی، عطار، سعدی(۲۶)

یہ غزل کی ہیئت کا تاریخی پس منظر ہے۔شمیسا بھی غزل کی ہیئت کو تین حوالوں سے دیکھتے ہیں ۔وہ پہلے حوالے میں رباعی کوغزل کی ایک صورت بیان کرتے ہیں اوراس کے لیے تین موضوعات کوشامل کرتے ہیں:

> ''اب تک غزل کے تیں معنی نکلے ہیں:ایک: ہم آہنگیں قطعات جوشروع میں رباعی کی

ہیئت میں محدود رہی ہے۔دو: قصیدے کے تغزل کے معنی میں جو نویں اور دسویں صدی میں رائج تھی۔تین: مروجہ معنی میں۔.....عام طور پر غزل کے موضوعات تین اقسام، یعنی عاشقانہ، عارفانہ اور رندانہ پر مشتمل ہیں۔'' (۲۷)

غزل کا یہ سلسلہ اردو غزل کے سفر میں بھی دکھائی دیتا ہے، چناں چہ اردو قصیدوں میں تغزل شامل ہے۔اس کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ بعض اردو قصیدوں کی شہرت تغزل کی خوبی کی بنیاد پر ہوتی ہے فارسی تغزل کی تقلید میں اردو تغزل کی فنی اور موضوعاتی خصوصیات بنتی گئیں اور اردو غزل ایک مستقل صنف شاعری کی حیثیت سے فارسی غزل کے نقش قدم پر چلتی گئی۔ایرانی نقادوں کے علاوہ برعظیم میں بھی فارسی و اردو غزل کے لیے انھی مشترک مضامین کا تعارف ہوا ہے:

''عربی اور فارسی غزل سے قدیم اردو غزل نے جو موضوعات وراثت میں پائے، ان کا حسب ذیل عناصر میں خلاصہ کیا جاسکتا ہے:

ا:حسن و عشق کی واردات۔۲: اخلاقیات۔۳: دکھ درد کی کہانی۔۴: محاکات'' (۲۸)

چناں چہ جب فارسی غزل کے موضوع میں تنوع کی کیفیت ابھری تو اردو غزل بھی اس تنوع سے محروم نہیں رہی:

''اگرچہ غزل کی اصل وضع، جیسا کہ لفظ غزل سے پایا جاتا ہے، محض عشقیہ مضامین کے لیے ہوئی تھی مگر ایک مدت کے بعد وہ اپنی اصلیت پر قائم نہیں رہی۔ایران میں اکثر اور ہندوستان میں چند شاعر ایسے بھی گزرے ہیں جنھوں نے غزل میں عشقیہ مضامین کے ساتھ تصوف اور اخلاق و مواعظ کو بھی شامل کرلیا ہے۔'' (۲۹)

ہم نے دو نقادوں کے ہاں غزل کے مضامین کی اقسام پیش کیں۔سب سے نرالا خیال شبلی نعمانی کا ہے۔وہ غزل کو عشق کے مضمون اور اس سے متعلق مضامین کی حد تک پابند کرتے ہیں:

''غزل کے مہمات مضامین یہ ہیں: معشوق کے حسن کی تعریف، ادا و ناز و غمزہ کے کرشمے، الگ الگ اعضا کا بیان اور ان کی تشبیہات، عاشق و معشوق کے معاملات یعنی راز و نیاز، اصرار و انکار، سوال و جواب، عجز و غرور وغیرہ۔(۳۰)

اردو غزلیات شروع میں ایک ہی موضوع یعنی عشق و حسن کی قائل رہیں اور وہی عشق و حسن، جو فارسی غزل میں بیان کیا جاچکا تھا؛ وہی براہِ راست اردو غزل میں استعمال ہونے لگا۔ہم ولی سے پہلے تک اردو غزل پر فارسی کے

اثرات ورجحان بطور مختصر بیان کرتے ہیں:

سلطان محمد عادل شاہ کے دور میں ہندی اصناف واوزان کی جگہ فارسی اصناف وبحور، رمزیات وتراکیب اوراسالیب بیان لینے لگے۔ اس دور میں فارسی کے اہل کمال دانشوروں نے ایسی تصانیف پیش کیں جوآج بھی اس دور کے مطالعے کے لیے بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ خشنود کے ہاں کلامِ غزل میں فارسی طرزِ احساس کا رنگ غالب نظرآتا ہے۔ رستمی کی غزل فارسی روایات کے مطابق حسن وعشق کا بیان اورعورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ حسن شوقی کی غزل خیال، اسلوب، لہجے اورطرزِ ادامیں فارسی غزل کی پیروی کرتی ہے۔ شوقی خود کہتے ہیں:

جب عاشقاں کی صف میں شوقی غزل پڑھے تو	کوئی خسروی ہلالی کوئی انوری کہے ہیں
ہمارا حسن ہے شوقی معلّم ذہن کوں تیرے	سبق کچھ عنصری کا یادرس کچھ انوری کا ہے

محمد قلی قطب شاہ نے حافظ کی غزلیں اردو میں ترجمہ کی ہیں اور اس کی شاعری میں انوری، خاقانی، عنصری اور ظہیر فاریابی کے اثرات بھی ہیں۔ فارسی تہذیب نے اسی دور میں ترجموں کے ذریعے ہندوی تہذیب کو ایک نئی توانائی اورایک نیا نکھار دیا ہے۔ فیروز، محمود اورخیالی نے فارسی اصناف، بحور، اسلوب، لہجہ، بندش وتراکیب اورصنمیات واشارات کی پیروی کرکے دکنی اردو کو ہندوی روایت کے برخلاف فارسی کے سانچے میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کی تھی۔ ولی تک فارسی روایت پہنچی تو اس وقت سارے دکن میں فارسی اصنافِ سخن، فارسی بحور، صنمیات ورموزیات اورعلامات واسالیب کا رجحان پورے طور پر جڑ پکڑ چکا تھا۔(۳۱)

وقت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان کے اثرات اردو پر غالب آتے گئے اورشاہجہاں کے زمانے میں یہ صورتِ حال شدت اختیار کرگئی:

> ''شاہجہاں کے زمانے میں اردواورفارسی کے اختلاط نے اوربھی زیادہ وسعت حاصل کی اوراردوزبان کے بکثرت الفاظ فارسی کی مسلسل نظموں میں داخل ہونے لگے''۔(۳۲)

یہ بات ناقابل تردید ہے کہ برصغیر کے شعرانے براہِ راست فارسی شاعری سے متاثر ہوکر اور ہرلحاظ سے اس کی فنی وموضوعی خصوصیات مستعار لے کر فارسی زبان ہی میں شاعری کی۔ آگے چل کر جب انھوں نے اردوشاعری کا آغاز کیا، تو پورا شعر اردو میں نہیں ہوتا تھا، بلکہ فارسی الفاظ سے پوری غزل بنتی تھی۔ اس انداز کو ''ریختہ'' کہا جاتا ہے۔ یہی اردوشاعری کی بنیاد بنا:

''جس وقت اردو زبان بنی اور بول چال میں آنی شروع ہوئی، اسی وقت سے فارسی شاعروں نے ایسی غزلیں کہنی شروع کردی تھیں جن میں آدھا مصرع فارسی آدھا اردو یا ایک مصرع فارسی ایک اردو ہوتا تھا۔'' (۳۳)

عبدالسلام ندوی بھی اردو شاعری کی پیدائش کو فارسی کے ساتھ ملاتے ہوئے تعارف میں کہتے ہیں کہ یہی فارسی گوشعرا اپنے خیالات کو بیک وقت فارسی اور اردو میں بیان کرتے تھے۔شاید ابھی اردو شاعری میں ایسی طاقت پیدا نہیں ہوئی تھی کہ خود فن کے معیار پر پوری اتر سکے! یا شاید فارسی گوشعرا کو فارسی سے اتنی دلچسپی تھی کہ وہ اس زبان وادب کو چھوڑ کر اردو میں شاعری کرنے کو تیار نہیں تھے۔ایک اور وجہ یہ بھی ممکن ہے کہ ان شاعروں میں ابھی ایسی صلاحیت پیدا نہیں ہوئی تھی کہ فارسی چھوڑ کر اردو میں اپنے فن کا اظہار کریں۔قرین قیاس ہے کہ وہ اپنی خلاقیت کو ثابت کرنے کے لیے منفرد راستے اختیار کرنے لگے! شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت اردو زبان وادب نے ابھی اتنی ترقی نہیں کی تھی:

''جہانگیر کے زمانے میں اردو زبان نے برگ وبار پیدا کیے۔اگرچہ وہ فارسی زبان میں شعر کہتے تھے،لیکن ان کے قلم سے ایک آدھ مصرعے اردو کے بھی نکل گئے ہیں۔'' (۳۴)

یہی شعرا جب اردو شاعری کرنے لگے تو انھوں نے انھی خصوصیات کو اردو شاعری میں سمو دیا۔اردو میں فارسی الفاظ کی کثرت پہلے سے موجود تھی، گویا فضا کو اس بات کے لیے تیار کیا گیا تھا۔الفاظ کے علاوہ فارسی کلچر وتفکر نے اردو شاعری میں ایسی جگہ پائی جس سے اردو شاعری ،خاص طور پر غزل ایک وسیع دنیا میں داخل ہوگئی۔اردو غزل مختلف پہلوؤں سے فارسی شاعری سے متاثر رہی ہے۔موضوعات،سبک،بحریں،لسانی زبان اور صنائع وبدائع کے حوالے سے فارسی اردو کی رگ وپے میں داخل ہوگئی ہے۔بقول سکینہ:

''جوں جوں اس [اردو] میں ترقی ہوتی گئی اور وہ ایک ادبی زبان بنتی گئی ،اسی قدر اس میں فارسی ،عربی اور ترکی الفاظ شامل ہوتے گئے۔اس طرح فارسی ترکیبیں جو اصلی زبان سے بالکل اجنبی تھیں اور اس کے ساتھ میل نہیں کھاتی تھیں ،وہ بھی اردو زبان میں داخل ہونے لگیں۔اردو شاعری پر بھی فارسی کا بڑا اثر پڑا اور وہ بھی فارسی شاعری کے قدم بقدم چلنے لگی ۔فارسی بحریں استعمال ہونے لگیں۔ان کے علاوہ مضامین،طرزِ بیان،تخیل ،تلمیحات،خاص خاص محاورے اور مثلیں ؛یہ سب کچھ فارسی زبان سے لیا گیا۔

غزل میں عاشقانہ رنگ کی بنیاد تصوّف اور اہل دربار کی عیش پرستی اور فارسی شاعری کے
تتبع پر پڑی‘‘ (۳۵)

اردو غزل گوؤں نے شاعری کی مختلف اصناف میں سب سے زیادہ فارسی غزلیات کے مضامین باندھے ہیں۔ پہلے چند ادوار میں موضوعِ غزل وہی ابتدائی صورت میں رہا۔ محمد عادل شاہ کے دور تک غزل کا موضوع صرف عورتوں سے بات کرنے تک محدود رہا۔ عشق کی دیوانگی و محبوب کی بے وفائی و جفائی اور دکھ کی شدت کا بیان غزل گوؤں کا پسندیدہ موضوع تھا۔ عشق اور اس کے متعلقات اور دیگر خصوصیات سبھی فارسی غزلیات سے ماخوذ ہیں:

’’غزل کے لیے کسی خاص محرک کی ضرورت نہ تھی، بلکہ بھاشا اور فارسی غزلوں کا وافر مواد شعرا کے سامنے موجود تھا اور انھوں نے انھی نمونوں کو پیش نظر رکھ کر عاشقانہ شاعری شروع کی۔‘‘ (۳۶)

عربی، فارسی اور اردو کی غزلیات کا بنیادی موضوع عشق تو ہے لیکن کیا بیانِ عشق سبھی کے پاس ایک جیسا ہے؟ فارسی غزل، عربی غزل سے ماخوذ ہے اور اردو غزل، فارسی غزل سے۔ فرق یہ ہے کہ فارسی والوں نے عشق کو اپنی پابندیوں سے باہر نکال کر اس کو ایک مستقل روایت کی صورت میں پیش کیا ہے اور اردو والوں نے فارسی کی اسی روایت سے استفادہ کیا ہے۔ اہلِ عرب کی معشوقہ نہایت متین، باوقار اور باحیا ہوتی ہے۔ غیرت، شرم اور حیا عربی عشق و محبت کے لوازم میں داخل ہو گئے تھے۔ فارسی اور اردو شاعری بھی اسی قسم کے شریفانہ خیالات سے خالی نہیں ہے لیکن شبلی مرحوم کے بقول ایران کا محبوب اکثر شاہد بازاری اور مبتذل ہوتا ہے۔ اردو شاعری بھی اس معاملے میں فارسی شاعری کی مقلد ہے۔ عاشق کتنا ہی غیور اور معشوق کتنا ہی شرمیلا ہو لیکن ایسی حالت میں یہ تمام چیزیں بالکل بے فائدہ ہیں۔ (۳۷)

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے　　　　وگرنہ خوفِ بدآموزیِ عدو کیا ہے

(غالب، ص ۱۸۶)

فارسی غزل گو شعرا نے غزل کے دائرہ میں وسعت لا کر اس کو ہر متنوع مضامین سے مالا مال کر دیا۔ اردو غزلیات کے موضوع میں بھی رنگا رنگی کا عنصر ابھرتا گیا۔ یہ وسعت فارسی شاعری کی بدولت عمل میں آئی۔ صوفیانہ شاعری اردو غزل کا ایک اہم موضوع ہے جو فارسی کے تحت باندھا گیا ہے:

''عربی شعرانے سرمستی، بادہ نوشی اور نغمہ وسرود کوغزل میں شامل کرلیا تھا اورفارسی اور اردو غزل گوئی نے بھی ان کو اپنا جزو لاینفک بنالیا۔اس کے ساتھ فارسی شاعری نے صوفیانہ خیالات اور فلسفیانہ مسائل کوبھی غزل میں داخل کرلیااوراردو شاعری بھی ان سے خالی نہیں ہے۔خواجہ حافظ نے شراب وکباب اورجام وصبوحی ہی کے پردہ میں صوفیانہ خیالات ظاہر کیے اورخواجہ میر درد وغیرہ نے بھی یہی روش اختیار کی۔''(۳۸)

خواجہ میر درد اردو غزل میں صوفیانہ شاعری کے بانی ہیں۔وہ میر وسودا کے دور یعنی'' دورزریں'' سے متعلق ہیں۔ادب میں تصوف کی تاریخ بہت پرانی ہے۔اردو کے نثری ادب کا آغاز تصوف سے ہوتا ہے،لیکن اردوغزل میں اس کا پہلا سراغ خواجہ میر درد سے ملتا ہے۔یہ موضوع فارسی شاعری سے ماخوذ ہے:

''.....اس عہد کی تہذیب میں تصوف رگوں میں خوں کی طرح جاری وساری تھا۔یہ وہی تصوف تھا جو ایران کے تمدنی اثرات میں پھلا پھولا اور جس کے بیج ہندوستان کی زمین میں بوئے گئے۔.....''(۳۹)

فارسی غزل کی ایک اہم خصوصیت اس کا مردانہ لہجہ ہے۔محبوب کومرد کے رنگ میں ڈھالنا ہوتا ہے۔فارسی کے زیر اثر اردوغزلیات میں بھی شاعر کا مخاطب مرد ہوتا ہے۔اس کی دوصورتیں سامنے آتی ہیں۔ایک یہ ہے کہ محبوب کے وقار کو مدنظر رکھ کر اس کو مذکر بنایا جاتا ہے:

''غزل میں دیدہ ودانستہ محبوب کے جنس کوظاہر نہیں کرتے،اس لیے کہ رمزوایما کا یہی تقاضا ہے۔.......اس ابہام کی ایک وجہ یہ تھی کہ مشرقی آداب اسے گوارا نہیں کرتے تھے کہ محبوب کی نسوانیت کو بے پردہ کیا جائے،اوردوسرے غزل کی ٹیکنک رمزو کنایہ کوتفصیل اورتشریح پرمقدم قرار دیتی ہے،پھر چونکہ اردوغزل نے اپنی خوشہ چینی فارسی غزل سے کی تھی،جس میں محبوب کی جنس کومذکر ظاہر کیا جاتا تھا،اس لیے اردو میں بھی یہی طریقہ مستعمل ہوگیا،ہندوستان کے مسلمانوں کی تہذیب ومعاشرت ایرانی تہذیب ومعاشرت سے اتنی مشابہ تھی کہ ایسا کرنے میں کوئی قباحت نہ تھی۔(۴۰)

ایک اور موضوع، جو ایک محدود دور میں خاص طور پر فارسی غزل میں شامل ہوا تھا:امرد پرستی کا موضوع تھا۔

''امرد پرستی'' کافی غزل گوشعرا کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ ایک مرد دوسرے مرد کا مطلوب ہونا۔

''غزل ایک صنف سخن کی حیثیت سے جن زبانوں میں رائج ہوئی یعنی فارسی اور اردو میں ان میں روئے خطاب در پردہ یا کھلم کھلا مرد کی طرف رہا ہے۔''(۴۱)

یہ رنگ ولی، میر، درد، مصحفی، ناسخ، نصیر، آتش، جرات، حاتم، مومن، غالب، ذوق اور اکبر جیسے اردو کے بڑے شاعروں کے ہاں نظر آتا ہے۔ بہت سے نقادوں نے کھل کر اس کیفیت کو شاعری کے لیے ایک بدنما داغ کہا ہے۔ فارسی شاعری کا سب سے بڑا عیب یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اس میں مرد کو معشوق بنایا گیا جس سے متعدد غیر فطری مضامین پیدا ہو گئے ہیں، لیکن یہ عیب اردو کے شعرائے قدیم میں فارسی شاعری سے بھی زیادہ نمایاں ہو گیا ہے:

امرد پرست ہے تو گلستاں کی سیر کر　　　ہر نونہال رشک ہے یاں خرد سال کا (ولی، ص ۸۸)

چنانچہ اوپر ذکر ہوا کہ ولی کے اشعار میں امرد پرستی کا سراغ ملتا ہے، بلکہ ولی ہی سے امرد پرستی کا دور شروع ہوا ہے:

''ولی نے زبان کو صاف ہی نہیں کیا بلکہ غزل کو فارسی سانچہ میں مکمل طور پر ڈھالنے کی سعی کی چناں چہ ابتدائی کلام سے قطع نظر بعد کے اشعار میں صرف مرد ہی عاشق ہے۔ بعدازاں تو عورت محبوب بھی نہ رہی، کیوں کہ امرد پرستی بھی در آئی اور یوں اس نے اردو غزل کے اس مزاج کی تشکیل کر دی جس نے بعدازاں میر، درد اور سودا ایسے عظیم اساتذہ کے ہاتھوں ایک مخصوص عورت اور مسلّمہ روایت کی حیثیت اختیار کر لی۔(۴۲)

امرد پرستی سے متعلق مختلف الفاظ اور تراکیب موجود ہیں جن سے اس موضوع کی پہچان ہو جاتی ہے۔ مثلاً سبزۂ خط، سبزۂ لب، سبزۂ نورستہ، سبزۂ نورس، سبزۂ دمیدہ، سبزۂ نارستہ، خط سبز، خط سیہ، خط یار۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ امرد پرستی صرف فکر کی حد تک محدود نہ رہی ہے بلکہ اس نے فنِ شعر کو بھی متاثر کیا۔ یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ کیا واقعی شاعروں کی امرد پرستی سے مراد وہی مرد مطلوب ہوتا ہے؟ عابد علی عابد اس بات میں شک وشبہ کا اظہار کرتے ہیں کہ ان امرد پرستی سے متعلق سارے الفاظ وتراکیب سے نسواں کے خط وخال کی مراد بھی ہو سکتی ہے:

''خط سے بدن کے روئیں بھی مراد ہو سکتے ہیں اور اس میں مردوں کی کوئی تخصیص نہیں کہ عورتوں کے رخسار پر بھی ہلکے ہلکے بال دکھائی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ انھیں بھی خط ہی کہا جائے گا۔ ہو سکتا ہے کہ جن اشعار کو ہم امردوں سے مخصوص کرتے ہیں، ان میں سے

بیشتر نسوانی خط کی تعریف میں ہوں۔(۴۳)

اخلاقی حوالے سے شاید یہ امر ناگوار لگتا ہو لیکن اس کے پس منظر کا جائزہ لینا چاہیے، پھر ہم اس کی خوبی یا برائی پر نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں۔ ہر عمل کا کوئی ردِّ عمل ہوتا ہے۔ امرد پرستی ایسے ردِّ عمل کا کوئی عمل ہوگا۔ سبھی نقادوں کے ہاں امرد پرستی کے ایک جیسے خیالات نہیں ہوتے۔ کچھ نقادوں کے ہاں ایران و ہندوستان کی شاعری میں مروجہ خصوصیت یعنی مرد کا مرد کو مطلوب قرار دینا ایک غلط فہمی سمجھا گیا ہے، کچھ نقادوں کے ہاں اس کو ایسا نالائق فعل کہا گیا ہے جو قومی اخلاق کو داغ لگاتا ہے اور بعض اس کو مانتے ہوئے یہ جواز پیش کرتے ہیں کہ ہر زمانے کا تقاضا الگ ہوتا ہے۔ بہ ہر حال امرد پرستی مسترد ہوئی ہو یا منظور، اس نے فارسی اور اردو غزلیات کو مدتوں تک اپنے قبضے میں لیے رکھا اور ہم شاعری کی تنقید میں اس کا ادب اور خاص طور پر اردو غزلیات پر فارسی اثرات کے طور پر جائزہ لیتے ہیں۔

موضوعات کے حوالے سے کبھی کبھی اردو کے شاعر فارسی مضمون کو اپنے اسلوب میں ڈھال لیتے ہیں۔ اس طرح شعر کا باطن فارسی ہے اور اس کا ظاہر اردو ہے۔ حالی؛ عرفی اور غالب کے ان دو اشعار کی مثال دیتے ہوئے ان کا موازنہ کرتے ہیں:

ہر کس نہ شناسندہ راز است وگرنہ | اینہا ہمہ راز ست کہ معلوم عوام است

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا | یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

عرفی کا یہ مطلب ہے کہ باتیں عوام کو معلوم ہیں یہی درحقیقت اسرار ہیں۔ مرزا کہتے ہیں کہ جو چیزیں مانع کشف راز معلوم ہوتی ہیں، یہی درحقیقت کاشف راز ہیں اور وہ مزید اس کا اضافہ کرتے ہیں کہ کبھی قدما ایک مضمون کو کسی خاص اسلوب میں محدود سمجھ لیتے ہیں، متاخرین اس کے لیے ایک نرالا اسلوب پیدا کر دیتے ہیں اور کبھی متاخرین، قدما کے اسلوب میں سے ایک خوبی کم کر کے ایک دوسری خوبی بڑھا دیتے ہیں اور اس سے شاعری کو بے انتہا ترقی ہوتی ہے۔(۴۴)

جب مضمون ایک جیسے ہوں اور فرق اسلوب میں ہو تو شاید ایک طرح سے اس میں ترجمۂ آزاد ہی کی جھلکیاں دکھائی دیں۔ کبھی شاعر اپنے خیالات فارسی اشعار کی تاثیر سے باندھتے ہیں۔ بہر حال، ہم ان کو براہِ راست ترجمہ نہیں کہہ سکتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو شاعر اپنے فن اور اپنے اندازِ بیان کو فارسی شعر پر ترجیح دیتا ہے۔ حالی اس کو کسی حد تک ترجمہ کا نام دیتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ نظیری اور سودا کے ان اشعار کی مثالیں دیتے ہوئے اپنا خیال پیش کرتے ہیں:

بوئے یارمن ازیں سست وفا می آید گلم از دست بگیرید کہ از کار شدم

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

بعض شعرا نے بعض ایسے خیالات کو، جو فارسی اشعار میں تھے؛ اردو میں ایسی خوبی سے ادا کیا ہے کہ من وجہ اصل شعر سے بڑھ گئے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ سودا نے اپنے شعر کی بنیاد نظیری کے مضمون پر رکھی ہے بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ تھوڑے سے تغیر کے ساتھ اس کا ترجمہ کردیا ہے لیکن بلاغت کے لحاظ سے سودا کا شعر نظیری سے بہت بڑھ گیا ہے۔ دوست کے یاد آنے سے ممکن ہے کہ عاشق ازخود رفتہ ہوجائے لیکن ساغر شراب کو دیکھ کر معشوق کی نشیلی آنکھ کے تصور سے بے خود ہوجانا قرین قیاس ہے۔ (۴۵)

اگرچہ سودا نے نظیری کے شعر سے متاثر ہوکر یہ شعر کہا ہے لیکن اسے ترجمہ کا نام نہیں دیا جاسکتا ہے۔ سودا کا مرکزی خیال محبوب کی آنکھیں ہے لیکن نظیری کے ہاں صرف محبوب کا اشارہ ہے۔ سودا نے سراپا نگاری سے کام لیا ہے اور اس کے شعر میں ''کیفیت چشم'' سے تخیّل کی بلندی محسوس ہوتی ہے۔ اور اس سے پہلے جو مثال حالی نے دی ہے، عرفی شیرازی نے بس تنا کہا ہے کہ اس دنیا میں سارے راز عوام کے سامنے کھلے ہیں لیکن کوئی راز جاننے والا نہیں ہے۔ غالب نے عرفی کی یہ بات تو کہہ دی ہے لیکن اس کی تاکید یہ ہے کہ لوگوں اور خدا کے درمیان جو غفلت کی وجہ سے پردہ حائل ہوا ہے، اسی وجہ سے اس دنیا کے راز پانے سے قاصر ہیں۔ ان جیسے اشعار میں شاعر کے خیالات اور اسلوب شامل ہیں، اسی وجہ سے یہ ترجمہ سے ہٹ کر ایک مختلف فن ہے۔

اردو شاعری پر فارسی زبان کے اثرات اتنے بڑھ گئے ہیں کہ فارسی ضرب الامثال بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں حال آنکہ ہر زبان کی ضرب الامثال اسی زبان کی پہچان ہوتی ہے اسی زبان میں بولنے والی قوم کا پورا تمدن ہوتا ہے، لیکن چونکہ اردو والوں کو فارسی زبان و ادب کا شوق ہوا کرتا ہے، اس لیے ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنی زبان و تمدن کو شعر میں سنایا کرتے ہیں۔ بقول ندوی صاحب: یہ ضرب المثلیں بہت عمدہ اشعار میں موزوں ہوگئی ہیں اور ان کے ساتھ فارسی مصرعے بھی داخل ہوئے ہیں۔ (۴۶)

ہر زبان کے ادب میں ''ترجمہ'' خود ایک صنفِ ادب شمار کیا جاتا ہے۔ اس صنف کو بھی خاص فن کی ضرورت ہوتی ہے۔ اردو غزلیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ کوئی شعر غزل گو کا اپنا لگتا ہے لیکن جب ہماری فارسی شاعری، خاص طور پر

فارسی غزل سے واقفیت ہو تو ہو بہو فارسی شعر کی تصویر ہمارے آنکھوں کے سامنے گھومتی ہے۔عام طور پر اس امر کا نام سرقتِ ادبی سمجھا جاتا ہے لیکن یہ بات اردو غزلیات پر پوری نہیں آتی۔اردو اشعار میں فارسی کا کئی طریقوں سے ترجمہ ہوتا ہے۔ایک: اشعار کے اجزا میں ترجمہ کا کام ہوا ہے۔فارسی محاورات و تراکیب کا اردو میں ترجمہ اسی قسم میں شامل ہیں۔یہ قسم ولی سے شروع ہو کر میر،سودا، ناسخ،آتش ،میر حسن و غالب و اقبال تک قائم رہی ہے۔میر و سودا کے دور میں کثرت سے دکھائی دیتی ہے اور میر اس امر کا بادشاہ ہے۔دوسری قسم یہ ہے کہ فارسی کا پورا شعر اردو میں ترجمہ ہوا ہے۔ اردو کے شعری ادوار میں ترجمے کے سلسلے میں سب سے نمایاں دور میر وسودا کا دور ہے۔اس عہد (میر وسودا کا دور) میں فارسیت کا غلبہ تھا۔.....سودا و میر نے سعدی وحافظ سے استفادہ کیا اور ان اشعار کا ترجمہ بھی کیا۔سودا و میر و درد وغیرہ نے اس دور کے متعدد شعرائے فارسی مثل صائب ،بیدل،نظیری،عرفی کی غزلوں پر غزلیں لکھیں اور ان کے عمدہ اشعار کا ترجمہ کیا اور اس دور کے شعرا کے کلام میں فارسی ترکیبوں اور فارسی محاوروں کے ترجمہ کی جو بہتات ہے،وہ اسی تقلید وتتبع کا اثر ہے۔سودا نے علی الخصوص ایسی نئی نئی ترکیبیں اور محاورے زبان میں داخل کیے جو مستقل طور پر اسی کے ہو گئے،میر نے بھی خزانۂ فارسی سے زبان کو بہت کچھ مالا مال کیا۔...[اس دور میں]فارسی سے بکثرت الفاظ ومحاورات،استعارے اور تشبیہیں،طرز تخیل اور تلمیحات زبان اردو میں داخل کیے۔"(۴۷)

عام طور پر محاورات کا ترجمہ کرنا ناجائز سمجھا جاتا ہے،لیکن فارسی اور اردو کے متعلق یہ نہ صرف جائز ہے بلکہ سراہا بھی گیا ہے۔ایک زبان کے محاورے کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنا جائز نہیں ۔مگر ان دونوں زبانوں میں ایسا اتحاد ہو گیا کہ یہ فرق بھی اٹھ گیا اور اپنے کارآمد خیالوں کے ادا کرنے کے لیے دل پذیر اور دل کش اور پسندیدہ محاورات، جو فارسی میں دیکھے ،انھیں کبھی ہو بہو اور کبھی ترجمہ کر کے لے لیا۔جب یہ عاصی عرق شرم میں تر ہو جائیں گے ۔شعلہ برآنا، چشمک زنی کرنا، پیمانہ چلنا،جان سے گزرنا، چراغ سحری، تر دامن، شمع مردہ، چراغ مردہ، دست سبو۔(۴۸)

عبدالسلام ندوی وضاحت کے ساتھ فارسی اردو میں اشعار کے ترجمے کی مثالیں دیتے ہیں:(۴۹)

سودا کا یہ شعر ہے:

راز دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یاں اپنی نظر سے باہر

خواجہ حافظ کے اس شعر سے ماخوذ ہے:

مصلحت نیست کہ از پردہ برون افتد راز
ورنہ در محفلِ رندان خبری نیست کہ نیست

میر صاحب نے بھی سعدی کے بعض اشعار کا ترجمہ کیا ہے۔ سودا نے متاخرین شعرائے فارسی کی غزلوں پر غزلیں لکھی ہیں اور مقطعے میں ان کا پورا مصرع نقل کر دیا ہے۔ بیدل کی ایک غزل، جس کا یہ مطلع ضرب المثل ہو گیا ہے:

عالم ہمہ افسانہ ما دارد و ما ہیچ

سودا نے اس پر غزل لکھی ہے اور اخیر میں اس مصرع کو نہایت خوبی کے ساتھ کھپایا ہے:

سودا سے کہا میں کہ ترے شہر کو سن کر دیکھا جو تجھے آ کے تو اے بے سر و پا ہیچ

نظیری کی ایک غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

آمد سحر کہ دیر و حرم رُفت و رو کنند تا باز م از نصیب چہ خون در سبو کنند

اور خواجہ میر درد نے یہ غزل:

ہم تجھ سے کس ہوس کی فلک جستجو کریں دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کریں

اسی غزل پر لکھی ہے؛ بحر، قافیہ، ردیف سب ایک ہیں، صرف فرق یہ ہے کہ ردیف کا ترجمہ کر لیا ہے۔ عرفی کی ایک غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

مدار صحبتِ ما بر حدیث زیر لبی است کہ اہل بزم عوام اند و گفتگو عربی است

میر صاحب نے بھی اسی ردیف و قافیہ میں غزل لکھی ہے، بحر اگرچہ بدل گئی ہے لیکن اس شعر سے:

ہر ایک سے کہا نیند میں پر کوئی نہ سمجھا شاید کہ مرے حال کا قصہ عربی ہے

صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے عرفی کی غزل کو پیشِ نظر رکھ غزل لکھی ہے۔

متاخرین اساتذہ کے فارسی کے عمدہ اشعار کا ترجمہ تو تقریباً اس دور کے ہر شاعر نے کیا ہے۔ مثلاً نظیری کا ایک شعر ہے:

دیدہ ام دفترِ پیمانِ وفا حرف بحرف نام خوبان ہمی ثبت است، ہمین نام تو نیست

اور قایم نے ایک شعر میں اس کا بالکل لفظی ترجمہ کر دیا ہے:

فہرست میں خوبانِ وفادار کے پیارے دیکھا تو کہیں اوس میں ترا نام نہ پایا

فغانی کا مشہور شعر ہے:

مشکل حکایتی است کہ ہر ذرہ عین اوست اما نمی توان کہ اشارت باو کنند

میر صاحب نے اس کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

پایا نہ یوں کہ کریے اوس کی طرف اشارہ — یوں تو جہاں میں ہم نے اوس کو کہاں نہ پایا

عرفی کا ایک مشہور شعر ہے:

طغیان ناز بین کہ جگر گوشۂ خلیل — در زیر تیغ رفت و شہیدش نمی کنند

جس کو راسخ عظیم آبادی نے بعینہ لے لیا:

قتل موعود کی حسرت میں موئے اہلِ نیاز — ہمنشین سیر تو کر ناز کی طغیانی کو

نظیری کا یہ شعر ہے، جس کا ترجمہ غالب نے بعینہ کیا ہے:

از دیرینہ زرخ پردہ برانداخت دریغ — حالیِ ماشہرہ بانشائے غزل ساخت دریغ

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ — شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

اوپر والی مثال میں غالب نے نظیری کا شعر بعینہ ،لفظ بلفظ ترجمہ نہیں کیا ہے لیکن مضمون اور دونوں اشعار کا تاثر ایک جیسا ہے۔اصل یہ ہے کہ دونوں کا جذبہ اور خیال ایک ہی ہے اورطریقۂ بیان میں فرق ہے۔یہی فرق غالب کو بعینہ تراجم کے الزام سے بچاتا ہے۔

ان سب مثالوں میں ہم دیکھتے ہیں کچھ اشعار بعینہ فارسی سے لیے گئے ہیں اور کچھ اشعار میں فارسی کے خیالات کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔اب یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ شاعری میں دوسری زبان کا ادبی ترجمہ کیا حیثیت رکھتا ہے؟ کیا یہ پسندیدہ سمجھا جاتا ہے؟ کیا اس طریقے سے شاعری کی حیثیت بگڑ نہیں جاتی؟ حالی نقوش میں یہ دو شعری مثالیں ترجمہ اردو سے فارسی میں پیش کرتے ہیں (۵۰) اور مقدمہ شعر و شاعری میں اس سوال کا جواب دیتے ہیں:

> ''ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے شعرا نے جو کہیں کہیں فارسی اشعار کا ترجمہ اردو اشعار میں کردیا ہے ان بزرگوں نے اعتراض کیے ہیں لیکن ہمارے نزدیک اعتراض کا کوئی محل نہیں ہے۔ایک زبان کے شعر کا عمدہ ترجمہ دوسری زبان کے شعری میں کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔'' (۵۱)

حالی؛ میر اور سودا کے اشعار، جو سعدی اور نظیری کے اشعار کا ترجمہ ہیں؛ کی مثال دیتے ہیں اور سعدی و میر کے شعر کا موازنہ کرتے ہیں:

دوستان منع کنندم کہ چرا دل بتو دادم		باید اوّل بتو گفتن کہ چنین خوب چرائی؟ (سعدی)

پیار کرنے کا جو خوبان ہم پہ رکھتے ہیں گناہ		ان سے بھی تو پوچھیے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے؟ (میر)

بوئے یار من ازین سست وفا می آید		گلم از دست بگیرید کہ از کار شدم (نظیری)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا		ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں (سودا)

''میر کا یہ شعر ظاہراً سعدی کے شعر سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے مگر سعدی کے ہاں خوب کا لفظ ہے اور میر کے ہاں پیارے کا لفظ۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے لیکن پیارے کا ہونا ضروری ہے۔'' (۵۲)

اردو غزلیات پر فارسی کا ایک اہم اثر یہ ہے کہ اردو غزل گوؤں نے مضمون کے علاوہ فارسی زمینوں میں بھی غزلیات کہی ہیں۔ زمین میں شعر کہنے سے مراد ہے شعر کے قافیے اور مضمون پر دوسرا شعر کہنا۔ یہ امر کلاسیکی غزل گوئی میں رائج ہے۔ اسی طرح فارسی مضامین بھی اردو غزلیات میں شامل ہوتے ہیں اور ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اردو شعر ظاہری لحاظ سے فارسی شعر سے قریب ہوتا ہے۔ یہ فارسی اثر بھی دوسرے اثرات کی طرح ولی کے دور میں شروع ہوا ہے اور ولی کو اس کا بانی سمجھا جانا چاہیے۔

عبدالسلام ندوی کہتے ہیں کہ ولی نے حسب ہدایت شاہ گلشن فارسی زبان سے مضامین اخذ کیے اور فارسی شاعروں کی غزلوں کی زمینوں میں غزلیں کہیں، اور دوسرے مثالیں بھی بشرحِ ذیل دیتے ہیں: (۵۳)

مثلاً امیر خسرو کی ایک مشہور غزل ہے:

جان زتن بردی و در جانی ہنوز		درد ہا دادی و درمانی ہنوز

اور ولی نے بھی اس زمیں میں غزل لکھی ہے:

تو ہے رشکِ ماہ کنعانی ہنوز		تجھکو ہے خوباں میں سلطانی ہنوز

نظیری کی ایک غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

چہ خوش است با دو دل یکدل سر حرف باز کردن		سخن نہفتہ گفتن گلۂ دراز کردن است

ولی نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے، لیکن چوں کہ ردیف اردو میں نہیں آسکتی ہے، اس لیے اس کا ترجمہ کرلیا ہے:

ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں		فتنہ کا عاشقاں پر دروازہ باز کرناں

اورصرف اس پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ نظیری کا یہ مضمون:

بچنان گرفتہ ای جا بمیان جان شیرین　　　کہ نہ توان تر او جان راز ہم امتیاز کردن

بعینہ اڑالیا ہے:

بیا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو مین　　　مشکل ہے جیوسوں تجھکو اب امتیاز کردن

اقبال کی شاعری میں فارسی زمینوں میں شعر کہنا کثرت سے دکھائی دیتا ہے۔ڈاکٹر تحسین فراقی نے اس ضمن میں درج ذیل مثالیں نقل کی ہیں:

نیست از کم خوری و کم آبی　　　ذہن ہندی و نطق اعرابی (سنائی)

عطا مومن کو پھر درگاہ حق سے ہونے والا ہے　　　شکوہ ترکمانی، ذہن ہندی، نطق اعرابی (اقبال)

عرفی بکیتی از خلد آمد کہ باز گردد!　　　غافل کہ تازہ پرواز گم سازد آشیاں را (عرفی)

کیا گم تازہ پروازوں نے اپنا آشیاں لیکن　　　مناظر دلکشا دکھلا گئی ساحر کی چالا کی! (اقبال)

اقبال نے فارسی کے مسلم اساتذۂ فن مثلاً سنائی، رومی، حافظ، عرفی، نظیری، بیدل، غالب اور دیگر کئی اساتذہ کی زمینوں میں غزلیں کہیں۔بعض جگہ اقبال نے ان کے مضامین وتراکیب کو اخذ وجذب بھی کرلیا ہے۔(۵۴)

دوسرے شاعروں کی زمینوں میں شعر کہنا شاعر کی فنی مہارت کا ثبوت ہے۔شاعر کے پاس ایک نمونہ ہے اور اس نے اپنے خیالات کو اسی فن کے مطابق ڈھالنا ہے اور اس کے ساتھ قافیہ کو بھی مدنظر رکھنا ہے۔یہ امر فارسی کے بارے میں اردو شاعروں کی دلچسپی کی نمائندگی کرتا ہے۔

فارسی شاعری میں مختلف سبک یا طرز: سبک عراقی، سبک ہندی اور سبک بازگشت کے نام سے ہیں۔اردو شاعری خاص طور پر اردو غزلیات ان سبکوں سے بھی غافل نہیں۔جمیل جالبی کے مطابق یہ روایت محمد قطب شاہ سے چلی آرہی ہے اور ان کی شاعری پر حافظ شیرازی کا اثر واضح ہے۔(۵۵)۔سبک یا طرزِ عراقی کی خصوصیت بیانِ حسن ہے اور یہی ولی کی شاعری کی نمائندہ خصوصیت ہے۔ولی کو شاعرِ حسن کی حیثیت سے پہچانا جاتا ہے:

"اگر ولی کے فن کو دیکھا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کا کلام عراقی طرز کی طرف میلان رکھتا ہے مگر اس میں طرز فغانی کے ضعیف اثرات بھی گھل مل گئے ہیں۔طرز عراقی کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں معاملات عشق کے بیان کی نسبت احساسات حسن

کا بیان زیادہ ہے۔''(۵۶)

ہر سبک کی اپنی خصوصیات ہیں۔زمین، ہیئت، ،وزن، بندش، موضوع، لب و لہجہ، صنائع، تلمیحات، تراکیب، الفاظ وغیرہ ہر ایک اپنے طرز کی نمایندگی کرتا ہے۔اقبال کی شاعری، خاص طور پر غزل میں سبک عراقی کے اکثر رنگ نظر آتے ہیں۔وہ اس سبک کے بڑے بڑے شاعروں کے اہم فنون سے متاثر رہے ہیں۔محمد ریاض ؛اقبال کی غزلیات میں سبک عراقی کی تاثیر مختلف رنگوں میں یوں بیان کرتے ہیں کہ غزل کے میدان میں اقبال نے بیشتر سبک عراقی کے شعرا کی غزلیات کے قالب اپنائے اوران میں اپنا خون جگر بھرا ہے۔اقبال کے ہاں جامی کی غزلیات کی شاعری کا انعکاس نظر آتا ہے۔رومی و اقبال کے مشترک موضوعات ،فقر کا خاص تصور،عرفان ذات،شرف انسانی،حیات دوام اور برتریِ عشق وغیرہ ہیں۔اقبال کی متعدد مستانہ فارسی غزلوں کا لب ولہجہ مولانا روم کی غزلوں کے انداز پر ہے۔میدانِ غزل میں اقبال نے جہاں جہاں زمینِ حافظ پر قدم رکھا، حیرت انگیز حد تک کامیابی حاصل کی۔اقبال نے ان [بابا فغانی] کے اسلوب سے دل بستگی دکھائی (۵۷)

اس کے باوجود اقبال سبک اصفہانی یا سبکِ ہندی سے غافل نہیں ہیں۔ان کے ہاں عرفی ،فیضی ،اہلی شاملو، نظیری، ظہوری، ملک قمی، طالب آملی، قدسی مشہدی، کلیم ،رضی دانش، غنی ،صائب تبریزی وغیرہ کی تضمینات واشارات ملتے ہیں۔

برصغیر میں سبکِ ہندی کے آمد کے بارے میں عابد کہتے ہیں:

''ایران کے جو شعرا ہندوستان آئے اور اصطلاح میں مہاجر کہلائے، وہ اکثر و بیشتر فغانی سے متاثر تھے، ہندوستان جنت نشان کے کوائف سے بھی متاثر ہوئے تو ایک نئے دبستان سخن کی بنیاد رکھی جسے سبک ہندی کہتے ہیں۔.....فغانی نے جس شیوۂ خاص میں شعر کہے تھے، اسے وقوع گوئی اور معاملہ بندی کہتے ہیں۔....معاملہ بندی کو اعتراف ہے کہ عشق جنس ہی کی ایک صورتِ خاص ہے۔''(۵۸)

ایسے شاعروں سے متاثر ہو کر برعظیم کے شاعروں، جو فارسی میں شاعری کرتے تھے؛ کے واسطے سے اردو غزل بھی اس سبک سے آشنا ہوئی۔اردو کے پہلے غزل گو ولی اور معاصر شاعروں (بہ حیثیت غزل گو) اور اقبال کی شاعری میں فارسی سبکوں کے اثرات واضح طور پر قابلِ ذکر ہیں۔خاص طور پر اردو شاعروں نے سبک ہندی کا شاندار استقبال

کیا۔عبدالشکور احسن کہتے ہیں کہ فارسی ہماری ایک عظیم روایت ہے۔اس کی زبان وادب سے ہمارا رشتہ تقریباً ہزار سال پرانا ہے۔......جب فارسی شاعری اس سرزمین کی تہذیبی زندگی کا جزو بن گئی تو وہ آہستہ آہستہ یہاں کے مقامی ذوق میں ڈھلنا شروع ہوئی، یہاں تک کہ شعرا نے ایک نیا اسلوب شعر وضع کیا جو سبک ہندی کے نام سے مشہور ہے۔اسے تین سو سال تک فروغ رہا۔طبائع کے باریک اور لطیف فرق نے اسلوب فکر اور طرز احساس کے نئے راستے سجھائے اور خیال آرائی اور نکتہ سنجی نے اظہار کی نئی راہیں تراشیں۔(۵۹)

اردو غزلیات میں ایرانی تہذیب و رسوم کہیں کہیں نظر آتی ہیں۔یہ سب فارسی شاعری کے اردو شاعری پر پڑنے والے اثرات کا نتیجہ ہے۔مثال کے طور پر ایران میں ایک رسم ہے کہ جب کوئی سفر پر جاتا ہے تو چلتے وقت اس کی پشت کی طرف قرآن، آئینہ اور صدقہ رکھ کر پانی چھڑکتے ہیں۔اس سے یہ شگون لیا جاتا ہے کہ اس کا سفر خیریت سے ہوگا اور عافیت کے ساتھ گھر لوٹ آئے گا۔غالب اس رسم کا اپنے شعر میں اشارہ کرتا ہے:

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پر آب　　　اے عندلیب وقتِ وداعِ بہار ہے (غالب،ص ۳۵۴)

شبِ یلدا کا بھی اردو غزل میں کثرت سے استعمال ہوا ہے۔فارسی شاعری میں ''شبِ یلدا'' علامتی حیثیت رکھتی ہے۔یہ رات سال کی لمبی رات ہے، اس لیے طولِ ہجر اور سیاہیِ زلف یا اس کی لمبائی کے لیے بطور استعارہ لائی جاتی ہے۔اردو غزل میں بھی یہی علامتی کیفیت ہے:

کوئی کہتا ہے اس کی جعد کو ہے یہ شبِ یلدا　　　کوئی کہتا ہے اس کے رخ کو یہ خورشیدِ محشر ہے

(ظفر،۳۶۳)

لسانی اعتبار سے اردو غزلیات فارسی شاعری سے بے حد متاثر رہی ہے۔تراکیب، تلمیحات، جمع بنانا، صنائع ادبی وغیرہ فارسی سے اثر لینے کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ہر سبک کی اپنی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ان میں سے ایک اہم بات ان کی تراکیب و استعمالِ الفاظ کی نوعیت ہے۔اسی نوعیت کے مطابق اردو شاعری میں فارسی تراکیب سے بے تحاشا استفادہ ہوا ہے۔فارسی تراکیب کا استعمال قطب شاہی دور میں شروع ہوا اور ہر دور میں نئی صورتیں اختیار کرتا گیا ہے۔محمد قلی قطب شاہ کے اشعار میں فارسی زبان کی لطیف ترکیبیں موجود ہیں۔سکینہ فارسی تراکیب کے استعمال کی وجوہات یہ بتاتے ہیں: ا: مسلمان بحیثیتِ فاتح ہندوستان میں آئے۔زبانِ فارسی ان کی مادری زبان تھی۔ دیسی زبان اپنی مالکہ زبان فارسی کی خدمت کرنے لگی۔۲: لوگوں کو نئی زبان سیکھنے کا شوق ہوا کرتا۔اسی وجہ سے اس

عہد کے لوگ پرانا طرز چھوڑنے اور نئے الفاظ اور جدید محاورات اختیار کرنے لگے۔۳: دیسی زبان کی تنگی اور کم وسعتی بھی اس کا باعث ہوئی کہ نئے نئے الفاظ اور خیالات کے اظہار کے لیے اس کو اصلی لفظ اور طرز ادا جذب کر لینا پڑا۔۴: جب دہلی پایۂ تخت ہوگیا اور بادشاہ مع لاؤلشکر کے وہاں رہنے لگا تو باشندوں اور غیر ملکی سپاہیوں میں میل جول اور ربط وضبط بڑھنے لگا۔ ایک دوسرے کی زبان اور خیالات کو سمجھنے کے لیے ضروری ہوا کہ ایک گروہ کے الفاظ سیکھیں۔ ظاہر ہے کہ فاتح کا اثر مفتوح پر زیادہ ہوا کرتا ہے۔ اسی وجہ سے اردو میں فارسی الفاظ اور ترکیبیں بکثرت شامل ہوگئیں۔۵: لوگ فارسی عربی، ترکی الفاظ بڑے شوق سے بولنے لگے کیوں کہ وہ سننے میں بڑے اچھے معلوم ہوتے تھے اور زوردار تھے، اس کے علاوہ فارسی دانی سے سرکاری ملازمتیں بھی آسانی سے ملتیں۔(۶۰)

شاعر کو جتنی تراکیب کے استعمال میں مہارت ہوتی ہے، اتنا اس کی شاعری میں حسن پھیل جاتا ہے۔ اگر تراکیب میں نیا پہلو ہوگا تو پھر شاعری میں بھی ایک تازگی ہوگی۔ فارسی تراکیب کے استعمال سے اردو شاعری میں وسعت پیدا ہوئی اور زبان کے نئے امکانات ظاہر ہوئے، مثال کے طور پر محمود نے فارسی تراکیب کے استعمال سے اسی طرح اپنی غزلیات میں حسن آفرینی تخلیق کی ہے:

> ''محمود کے ہاں [غزلوں میں] فارسی تراکیب اور بندشوں سے شعر میں ایک خوب صورت آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔۔۔ چراغِ بے بہا، رسم آمیز عالم، تلقینِ خاموشی، چینِ جبیں، شورِ جرس، کمندِ عقل، لوحِ دل، کفشِ تعلق، نظارۂ وصفِ خدا وغیرہ جیسی تراکیب سے وہ اپنی غزل میں ایک ایسی تازگی اور نئے پن کو جنم دیتا ہے۔''(۶۱)

یہ بات ناقابلِ انکار ہے کہ فارسی اثرات کی بنیاد اہلِ برعظیم کی فارسی شاعری کے توسط سے رکھی گئی ہے۔ شروع شروع میں فارسی شاعری کا میلان رہا، پھر اردو شاعری ''ریختہ'' کے روپ میں سامنے آئی۔ رفتہ رفتہ اردو شاعری، خاص طور پر غزلیاتِ اردو کی ایک ادبی پہچان بننے گی لیکن اس کے باوجود اس کا پیوند فارسی شاعری سے اتنا مضبوط تھا کی فارسی کے اثرات ختم نہیں ہو پائے اور اردو غزلیات میں فارسی کی خصوصیاتِ شاعری نئے انداز میں سامنے آئیں۔ خاص طور پر جب فارسی زبان کے دور کا اختتام ہوا تو یہ توقع کی جاتی تھی کہ اس کی ساری نشانیاں بھی مٹ جائیں گی لیکن اس کے بعد کے اردو شاعری کے مطالعے سے یہ بات غلط ثابت ہوتی ہے، کیوں کہ فارسی تہذیب وادب نہ صرف ادیبوں بلکہ عام لوگوں کے رگ وپے میں رچا ہوا تھا:

''جب فارسی زبان کا پردہ بیچ سے ہٹ گیا اور اردو اختیار کی گئی [ولی کے دوران] تو بھی موضوع نہیں بدلے، کیوں کہ تبدیلی محض زبان کی تھی، نہ کہ تمدن یا مسلمات شاعری کی، وہی فارسی کی خصوصیات، استعارے، تشبیہیں، تلمیحات، اوزان، بحور، مضامین بہ جنسہ قائم رہے۔'' (۶۲)

کیا دوسری زبان کے الفاظ و تراکیب استعمال کرنے سے زبان کی خوبی بڑھے گی یا خرابی آئے گی؟ مولانا حالی اس استعمال کے لیے پابندی لگاتے ہیں۔ وہ اس استفادے کے بالکل منکر نہیں لیکن کثرت سے استعمال کرنے پر اپنی مخالفت کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگر دفعتاً اس [غزل] میں کثرت سے غیر مانوس اور اجنبی ترکیبیں اور اسلوبِ بیان داخل ہو جائیں تو غزل ایسی ہی گھٹل ہو جائے جیسی کہ بعض شعرا کی غزل عربی اور فارسی کے غیر مانوس الفاظ اور ترکیبیں اختیار کرنے سے ہوگئی ہے، حالانکہ غزل کو باعتبار زمین وسعت دینا بظاہر اس بات کا مقتضی ہے کہ زبان اور طریقہ بیان کو بھی وسعت دی جائے۔'' (۶۳)

سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ میر، جنھیں خود بھی فارسی تراکیب کے استعمال میں کافی مہارت تھی؛ ان کے استفادہ پر پابندی لگاتے ہیں۔ میر صرف ان فارسی ترکیبوں کو جائز سمجھتے تھے جو زبانِ ریختہ کے موافق ہوں اور اس کی شناخت کے لیے انھوں نے سلیقۂ شاعر کو ضروری قرار دیا۔ (۶۴)

اردو غزل نے شروع شروع میں اپنے اندر فارسی مضامین و تراکیب کو سمیٹ لیا۔ سب سے پہلے اردو غزل گو ولی نے شاعری میں فارسی تراکیب کے ذریعے معجزے کا کام لیا۔ اس کی ان تراکیب نے نقادوں کی داد تحسین لی ہے۔

ولی کا کلام شعرائے دہلی سے کس قدر متاثر ہوا، اس کا اندازہ فارسی کی ان ترکیبوں سے ہوسکتا ہے جو دلی کے اس دور کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً طرّہ طرار، مئے جاں بخش، نقدِ ہوش، لبِ تصویر وغیرہ۔ (۶۵)

نورالحسن اردو غزل گوئی کے مختلف ادوار میں فارسی اثرات، خاص طور پر فارسی تراکیب کا جائزہ لیتے ہیں اور تیسرے اور پانچویں دور کا اسی حیثیت سے موازنہ کرتے ہوئے اس کا نتیجہ یوں بیان کرتے ہیں کہ تیسرے دور میں (میر، سودا،...) معشوق کے لیے وہی الفاظ مستعمل ہونے لگے جو فارسی شاعری میں مروج تھے، تشبیہیں،

استعارے اور تلمیحیں بھی فارسی سے مستعار لی جانے لگیں، انداز بیان اور پرواز خیال، دونوں میں فارسی طریق در انداز ہوا۔ اواخر عہد میں فارسی ترکیبوں کی طرف رجحان بہت زیادہ ہوگیا۔ پانچویں دور میں (غالب ،ظفر،... کے دور میں) فارسی ترکیبوں کے ساتھ دہلی کے روزمرے اور محاوروں کو اس طرح سمویا کہ خوش نمائی اور شیرینی پیدا کردی۔.... فارسی کی ترکیبیں مومن و غالب اور ان کے شاگردوں کے یہاں عام ہیں۔ (۶۶)

ہم دیکھتے ہیں کے نقاد شاعری پر تنقید کرتے وقت فارسی اثرات کو جزئیات کے ساتھ مدنظر رکھتا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ امر تنقید نگاری میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ نقاد اس بات کو بہت نکتہ سنجی سے دیکھتا ہے۔ مثال کے طور پر آزاد" آب حیات"میں، جو اردو کی پہلی تنقیدی کتابوں میں شامل ہے؛ اس بات کو خوب پرکھتے ہیں۔ اسی طرح وہ اپنی تنقید کو مکمل کرتے ہیں کہ ولی نے فارسی ترکیبیں اور فارسی مضامین کو بھی داخل شعر کیا۔ سودا نے ہندی زبان کو فارسی محاوروں اور استعاروں سے نہایت زور بخشا۔ میر نے اکثر فارسی ترکیبوں کو یا ان کے ترجموں کو اردو کی بنیاد میں ڈال کر ریختہ کیا اور اکثروں کو جوں کا توں رکھا... فارسی کے بعض محاوروں اور اس کے خاص خاص رسموں کا اشارہ بھی کر جاتے تھے۔ مومن کی غزلیات میں فارسی کی عمدہ ترکیبیں اور دل کش تراشیں ہیں کہ اردو کی سلاست میں اشکال پیدا کرتی ہیں۔ (۶۷)

ہم یہاں نقادوں کی اردو غزل گوؤں میر، مصحفی، غالب و، ومومن پر فارسی الفاظ و تراکیب کے کچھ تنقیدی جملوں کا ذکر کرتے ہیں:

> "اکثر و بیشتر میر فارسی تراکیب کو نہایت خوبی سے کھپاتے ہیں۔ میر کے دواوین میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن میں فارسیت اور بول چال کے انداز میں خوش امتزاجی کی کیفیت پیدا ہوگئی۔ (۶۸)

مصحفی نے الفاظ و تراکیب کے انتخاب پر خاص توجہ کی۔ ان کے ہاں زبان و بیان کی بڑی اہمیت تھی۔ ان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ فارسی الفاظ و تراکیب کی طرف ان کی توجہ دیگر معاصرین سے زیادہ ہے۔ (۶۹)

غالب و مومن کے یہاں فارسی الفاظ و محاورات کثرت سے ملتے ہیں، اس وجہ سے کہ وہ فارسی کے بڑے زبان دان اور شاعر تھے۔ انھوں نے قدما کی سیدھی سادی ہندی ترکیبیں نکال کر ان کی جگہ فارسی الفاظ رکھ دیے۔ غالب کے پہلے دور کی شاعری میں فارسی ترکیبوں کی بہت کثرت ہے۔

اسی طرح سید عبداللہ؛ مصحفی کے فارسی الفاظ وتراکیب کو اردو غزل میں بہار آفرین بتاتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ان میں آوارگانِ شوق، آسودگان خاک، دل سودازدہ، دیدۂ حیرت زدگان، کشتۂ وفا، فتنۂ برخاستہ، کشیدہ تیغ، روکش ابر بہار، سر بگریبان وغیرہ جیسی نرمی اور نزاکت پائی جاتی ہے۔ (۷۰)

غالب نے اردو کو سب سے زیادہ دلکش اور مقبول تراکیب عطا کی ہیں: خمارِ رسوم، آتشِ خاموش، جوہر اندیشہ، زنجیرِ رسوائی، موجِ نگاہ، تشنۂ فریاد، لذتِ سنگ، شہرِ آرزو، محشرِ خیال، جنتِ نگاہ، فردوسِ گوش، دامِ تمنا، رقص شرر وغیرہ۔

> ''مومن کا امتیاز ان کی فارسی ترکیبوں کی وجہ سے ہے۔...... [اگرچہ] مومن نے فارسی ترکیبیں استعمال کیں تو اوروں سے کوئی الگ کام نہیں کیا، لیکن یہ کہا جاسکتا ہے کہ مومن نے ترکیبوں کے پرانے سرمائے پر انحصار نہیں رکھا، مطلب کو ادا کرنے کے لیے نئی ترکیبیں بھی تخلیق کیں۔'' (۷۱)

ان سب تعریفوں میں سب سے زیادہ ''غالب و مؤمن'' کے دورِ شاعری میں فارسی تراکیب کو داد دی ملی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس دور میں فارسی تراکیب اعلیٰ سطح پر استعمال ہوئی ہیں اور بڑے بڑے شاعروں کے کلام میں اثر انداز ہوئی ہیں۔ مجموعی طور پر فارسی کے اثرات میں انھی تراکیب کا دخل سب سے زیادہ ہے، اسی وجہ سے نیاز فتح پوری کہتے ہیں:

> ''فارسی تراکیب اضافی وتوصیفی کی وجہ سے نہایت تنوع کے ساتھ بڑے وسیع مفہوم کو بھی مختصر الفاظ میں ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ برخلاف اس کے اردو اپنے حروف روابط و اشارۂ صلہ وضمیر کی وجہ سے اتنی گرانبار ہے کہ شعر کا کافی حصہ ان کی نذر ہو جاتا ہے۔'' (۷۲)

اکثر نقادوں نے فارسی کے اثرات، خاص طور پر الفاظ وتراکیب کے استعمال کو بہت سراہا ہے اور ان کے لیے قابلِ فخر ہے کہ اردو شاعری کا حسی محرک فارسی کا مرہون منت ہے:

> ''رنگ و بو کے حسّی تجربے کے شعری محرک فارسی شاعروں کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ اس میں شبہہ نہیں کہ اردو غزل میں خیال کی جو لطافت اور نزاکت نظر آتی ہے، وہ بہت کچھ فارسی شاعری کے اثر سے ہے۔ اہلِ ایران کسی چیز کی خوبی یا کمال ظاہر کرنے کے لیے رنگ و بو کے لفظ سے استعمال کرتے ہیں۔.... رنگین ادائی اور رنگین بیانی وغیرہ کی ترکیبیں

بھی اردو میں فارسی سے آئیں۔''(۷۳)

اردو غزلیات میں فارسی کے صنائع بدائع کے اثرات بہت واضح دکھائی دیتے ہیں۔تشبیہ واستعارے اوران کی مختلف قسمیں،تمثیل کاری،کنایات مجازمرسل کہیں الفاظ اورکہیں تراکیب کی صورت میں اردوغزل کوسجاتے گئے ہیں۔اردوغزلیات کے ہرشعرمیں گل وبلبل،یاسمن ونسترن،ساقی ومیخانہ،چشمِ میگون وچشمِ نرگس،چشمِ پرآب و نالۂ سحرگاہی،تیرنگہ وموجِ آہ وغیرہ ایسے جڑے ہوئے ہیں کہ ان کواردو شاعری کی تہذیب وتمدن سے الگ سمجھنا ناممکن ہے۔سید عابدعلی عابد؛تشبیہ تمثیل کے لیے ناسخ اور غالب کے اشعارمثال دیتے ہوئے علامہ روحی کاقول رقم کرتے ہوئے کہتے ہیں:

خرابی ایک کی تودوسرے کی یاں ہے آبادی　　بناتا ہے فلک تربت گراکرخانۂ تن کو

ہواجب حسن کم خط برعذارسادہ آتا ہے　　کہ بعدازصاف ے ساغر میں دردِ بادہ آتا ہے

تشبیہ تمثیل کے بارے میں علامہ روحی مرحوم ومغفور نے بڑی تفصیل،دقتِ نظراوراصابت رائے سے بحث کی ہے۔غالباًاس کی وجہ یہ ہے کہ ایرانی دبستان کے اثرات ہندوستان پہنچے تواس وقت غزل کی صورت ایسی تھی کہ تشبیہ تمثیل کوبیشترمقبول خیال کیاجاتا۔یہ صنفِ تمثیل اہلِ برِصغیرکو بہت پسندآئی ،کیوں کہ ان کے ذہنی رجحانات اورعلمی میلانات کے عین مطابق تھی۔(۷۴)

اوپر کے ناسخ اورغالب کے اشعار میں فلک،خانۂ تن،حسن کم خط،صاف ے،ساغراوردردِ بادہ فارسی اصطلاحات و تراکیب ہیں جن سے تمثیل کاری کاعمدہ نمونہ سامنے آتا ہے۔

یہ ساری خصوصیات، جواردوغزلیات میں پائی جاتی ہیں؛سب سے پہلے فارسی غزلیات سے شروع ہوئیں۔نقادوں اور محققوں نے فارسی کاپہلاغزل گوشاعرشہید بلخی کوقراردیاہے:

شمیسا شہید بلخی (متوفی: ۳۲۵ھ) کی غزل کو،جس کا مندرجہ ذیل مطلع پیش خدمت ہے؛فارسی کی پہلی غزل کہاجاتا ہے:(۷۵)

مرابہ جان تو سوگندوصعب سوگندی　　کہ ہرگز ازتو نگردم نہ بشنوم پندی

لیکن رودکی کوفارسی غزل کاباوا آدم کہاجاتا ہے:

''غزل کی داغ بیل سب سے پہلے ایران میں رودکی کے ہاتھوں پڑی جوآج بھی غزل کا

باوا آدم سمجھا جاتا ہے۔ رودکی نے یہ پودا لگایا اور مختلف شعرا مثلاً دقیقی، حکیم سنائی، اوحدی، مراغی، فریدالدین عطار، عراقی، مولانا رومی، سعدی، خسرو، سلمان، خواجو اور حافظ وغیرہ نے اس کو سینچ سینچ کر سرسبز و شاداب رکھا۔'' (۷۶)

شبلی نہ صرف غزل کے سلسلے میں بلکہ رودکی کو فارسی شاعری کا آدم خیال کرتے ہیں اور اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ رودکی کے دور ہی میں صنفِ غزل مستقل طور پر وجود میں آئی۔ (۷۷)

ان آرا کے مطابق رودکی نے جو معیارات غزل کے لیے قائم کیے تھے، آگے فارسی غزل گوؤں کے ہاں وسیع پیمانے اور رنگ برنگ طریقوں میں بروئے کار لائے گئے۔ اردو غزل پر یہی تعریف پوری اترتی ہے۔ اردو کے سب سے پہلے غزل گو شاعر ولی نے فارسی کے ہر طرح کی خصوصیات سے اتنی مہارت سے اپنی شاعری کو سجایا کہ اردو غزلیات اپنے راستے کی پہلی سیڑھیوں پر قدم رکھتے ہی بلندی کے عروج پر پہنچ گئی۔ ولی کے ہاں فارسی موضوع کے اعتبار سے ہر قسم کی تراکیب ملتی ہیں، اس کے علاوہ اس نے فارسی اسلوب کا سہارا لے کر اردو غزل کو تنوع دیا ہے۔ سب سے بڑھ کر اس نے فارسی محاورات کو غزل میں ایسے داخل کیا ہے کہ فارسی اور اردو محاورات شیر و شکر بن گئے ہیں۔ یہ ولی کی صلاحیت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ ولی نے اپنے کلام میں گجراتی و دکنی زبان کے بجائے عربی و فارسی تراکیب و محاورات کا دخل زیادہ کرلیا، بلکہ انھوں نے فارسی شعرا کے کلام کی طرف بھی خاص توجہ کی اور ان کے اسلوب ولب ولہجہ سے استفادہ کیا۔....انھوں (ولی) نے فارسی کے مشہور غزل گو شعرا خسرو اور نظیری کی غزلوں پر غزلیں لکھیں۔.....ولی نے اردو میں فارسی تراکیب و محاورات کو بکثرت اور بڑی خوش اسلوبی سے کھپایا ہے۔...بطور مثال دیوان ولی کی پہلی غزل میں یہ فارسی ترکیبیں آئی ہیں: دیدۂ حیراں، آتش عشق، رخصت گلگشت چمن، چمن زار حیات، خیال روشن، گل باغ وفا، گوشۂ داماں، موج بے تابی دل، زلف پریشاں، دفتر درد، پنجۂ عشق، چاک دل، چاک گریباں، سبزۂ خط، لب لعلین، پردہ تجرید، ملک سلیمان، چشمۂ آب بقا، چاہ زنخدان وغیرہ۔ (۷۸) پھر رودکی اور ولی ایسے نام ہیں جن کا فارسی اور اردو غزلیات پر بڑا احسان ہے۔

ولی کے بعد دوسرے غزل گوؤں نے ولی کی پیروی کی اور اس کے راستے پر چلنے لگے۔ انھوں نے غزل کو اور پروان چڑھایا۔ محاورات کے لحاظ سے ولی کے بعد میر کا نام اہم اور بڑا ہے۔ اس نے فارسی محاورات کو اردو غزلیات میں مختلف طریقوں سے شامل کر کے اردو زبان کو بہت وسعت دی۔ کہیں فارسی کے محاورات کو ہو بہو استعمال کیا، کہیں

ان کو براہِ راست اردو میں ترجمہ کیا اور کہیں انھی محاورات کو اردو کلچر کے مطابق ڈھالا۔ میر کی اسی فنکاری کی وجہ سے اب تک ہم اردو کی بول چال میں فارسی محاورات کو بہ آسانی دیکھ رہے ہیں:

''میر کے ہم عصر شعرا نے اور سب سے بڑھ کر خود میر نے فارسی اثرات کو کیسے خوش اسلوبی سے اردو میں کھپایا۔ سیکڑوں ترکیبیں اور محاورے اردو میں کھپ کر اردو کے ہو گئے اور زبان کی تاثراتی جہات روشن تر ہو گئیں۔ خوش آمدن سے خوش آنا، بوکردن سے باس کرنا، سرفرو آوردن سے سر فرولانا، بروئے کار آوردن سے بروئے کار لانا، تماشا کردن سے تماشا کرنا، ساز کردن سے ساز کرنا، خود کردن سے خود کرنا، نیاز کردن سے نیاز کرنا، تکلیف کردن سے تکلیف کرنا، اسی طرح طرح کردن (طرح طرح کرنا) بہم رسیدن (بہم پہنچنا) واشدن (وا ہونا) داغ شدن (داغ ہونا) سرکشیدن (سر کھینچنا) قدم رنجہ کردن (قدم رنجہ کرنا) تر آمدن (تر آنا) راہ غلط کردن (راہ غلط کرنا) وغیرہ سیکڑوں الفاظ اور ترکیبیں اردو میں آ گئیں۔......فارسی عنصر کا جذب وقبول میر کی شاعری کا روشن پہلو ہے۔....''.(۷۹)

گوپی چند نارنگ خود میر کے اس تخلیقی کام کے ضمن میں کہتے ہیں:

''میر نے شاعری کی زبان وضع کی اور فارسی اثرات کی خوش آہنگ آمیزش سے ایمائی اظہار کی ایسی ایسی رفعتوں تک ایک نوزائیدہ زبان کو پہنچا دیا کہ باید و شاید۔''(۸۰)

اردو غزل کی اصلی پہچان اس کا مختصر ہونا ہے۔ اسی وجہ سے غزل اپنی بات کو پورا کرنے کے لیے علامات کا سہارا لیتی ہے۔ وہ ہر ایک رمز کا حاوی ہے۔ کسی لفظ یا علامت کی اپنے طور پر زیادہ اہمیت نہیں ہوتی، ہر علامتی لفظ کے پیچھے معانی کا ایک وسیع سلسلہ ہوتا ہے۔ علامات کی وضاحت انیس اشفاق اسی طرح کرتے ہیں:

''Elder Olso علامت نگاری سے ایسی ترکیب مراد لیتا ہے جو بسا اوقات لکھنے والا اس تاثر کے لیے استعمال کرتا ہے جو ایک قاری کسی فن پارے کی مجموعی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ (یہ ترکیب) دور افتادہ خیالات کے اظہار میں بھی مدد کرتی ہے۔ پُھس پُھس یا بے جان چیزوں میں روح پھونکنے اور قاری کے جذباتی ردِّعمل کے یقین میں بھی

ترکیب مفید ہوتی ہے۔"(۸۱)

اردو شاعری کا علامتی نظام فارسی کی علامتی شاعری سے مستعار ہے۔علائم کا بہت سا ذخیرہ فارسی شاعری سے ہی مل گیا۔مثال کے طور پر" بلبل" جو ایک پرندہ ہے وہ برعظیم میں نہیں ہے لیکن اردو شاعری،خاص طور پر غزل میں نہ صرف یہ پرندہ بہت کثرت سے استعمال ہوتا ہے بلکہ علامت کی نوعیت بھی رکھتا ہے۔بلبل کی نغمہ خوانی مشہور ہے۔شاعری میں اس کی نغمہ خوانی ،صدائے عشق سمجھی جاتی ہے۔"گل و بلبل"معشوق و عاشق کی نشانی ہیں۔اسی طرح دوسرے :سرو،قمری،صیاد،گل،چمن،باغبان،آشیان،قفس،دام،دانہ،یاسمین،نسرین،نسترن،ارغوان،سوسن، خار، شمع، پروانہ،شراب،کباب،پیالہ،صراحی،خم،جرعہ،شیشہ،خمار،صبوحی،ساقی،مطرب،چنگ،رباب،پردہ،ساز،غیرہ جیسے فارسی علائم اردو شاعری میں زندگی کے مادی اور مابعد الطبیعاتی مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں۔

جس طرح بہت سے الفاظ کی علامات کا رتبہ فارسی شاعری میں ہے ،اردو میں بھی ویسا ہی ہے۔دونوں کی غزلیات میں دونوں کی مشترک علامات ایک ہی رمز کا اشارہ کرتی ہیں۔علامات کبھی کبھی تراکیب کی صورت میں اشعار میں نظر آتی ہیں۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ کچھ تراکیب علامات کی حیثیت رکھتی ہیں۔اب دیکھیں کہ یہ علامات کیسے اردو شاعری میں داخل ہوئیں۔شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہونے کے بعد فارسی عناصر پر مشتمل ایک مستحکم علامتی نظام کی تشکیل ہوئی اور غزل اردو کی نمائندہ صنفِ سخن قرار پائی۔[اردو غزل میں] مستعمل علامتیں :گل و بلبل،شمع و پروانہ وغیرہ تقریباً انہیں مفاہیم کی نمائندگی کرتی ہیں جو فارسی میں ان علامتوں سے مخصوص ہیں۔.....سعدی کی شاعری کو علامتی نظام کا نقطۂ آغاز کہا جاسکتا ہے۔سعدی سے پہلے کے شعرا کے یہاں گل ،بلبل،شمع،پروانہ اور باغ وغیرہ الفاظ زیادہ تر اپنے اصلی معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔......[اسی طرح]اردو شاعروں نے ان علامتوں کو بے تکلف اپنے تصرف میں لانا شروع کر دیا۔سبکِ ہندی کے شعرا نے ان علامتوں[گل ،بلبل،...] سے نئی ترکیبیں وضع کر کے انھیں مختلف تلازماتی صورتوں میں استعمال کیا اور یہی ترکیبیں اور تلازمہ ابتدائی اردو شعرا نے بھی استعمال کیے۔.....مثلاً رگِ گل،رشتۂ موجِ گل وغیرہ۔......شمالی ہند کے شعرا نے ان علامتوں کے استعمال میں جس طرح ان کی معنوی توسیع کی ،اس سے ان کے نوتشکیل شعری ذہن کی انفرادیت و استحکام کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔اردو شاعری میں فارسی علامات کا اتنا استقبال ہوا کہ وہ اپنی پرانی تہذیب،جس کے ساتھ اس کی وابستگی تھی؛ چھوڑنے لگی اور فارسی شاعری سے تعلقات بڑھانے کے لیے اسی سے علامات مستعار لینے لگی۔آزاد انھی چند کا ذکر کرتے ہیں:

''فارسی میں زلف کی تشبیہ سانپ کے ساتھ آتی ہے، اس لیے اردو میں سانپ رہے، مگر بھونرے اڑ گئے اور اس کی جگہ مشک، بنفشہ، سنبل، ریحان آ گئے جو کبھی یہاں دیکھے بھی نہیں۔......اردو میں آہو چشم رہے مگر مولے ہوا ہو گئے اور کنول کی جگہ ساغر لبریز اور نرگس شہلا آ گئی جو کسی نے یہاں دیکھی بھی نہ تھی، بلکہ چشم شمشیر نگاہ سے قتل کرنے لگے۔...فارسی والے طفل اشک باندھتے تھے، انھوں نے بھی اسے لڑکا بنا دیا.....'' (۸۲)

ذکر شدہ اقتباسات میں کئی علامات کی جانب اشارہ ہوا ہے۔ یہ علائم سمبولزم کا کام کرتے ہیں اور جب تک قاری کے ذہن میں علامت کی رمز معلوم نہ ہو تو شعر پر شعور پانا بھی مشکل ہوگا۔ ہر زبان کے علائم اسی زبان کی قوم کی تہذیب و تمدن سے وابستہ ہیں، چناں چہ اردو غزلیات میں فارسی علائم کا استعمال اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ شاعر فارسی تہذیب و تمدن سے واقف ہے، بلکہ دونوں قوموں میں کئی اشتراکات کی جڑ کا سراغ بھی لیا جا سکتا ہے۔ ورنہ کیسے ممکن ہے کہ دوسری قوم کی زبان و ادب کو جزئیات کے ساتھ اپنا لیا جائے۔ آفتاب حسین اس کی بہت صحیح وجہ بیان کرتے ہیں:

''جب ہم کسی تہذیب کی علامات کو اپنا بناتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس تہذیبی روایت کے ساتھ ہمارا کوئی فکری یا احساساتی واسطہ ہے، چناں چہ اردو شعرا نے فارسی شاعری یا عجمی تہذیب کی علامات کو قبول کیا تو اس لیے کہ ان لوگوں نے اس تہذیبی روایت کو اپنی فکریات سے ہم آہنگ پایا۔'' (۸۳)

ذکر شدہ بات کے علاوہ کوئی جواز نہیں ہو سکتا ہے۔ مشرقی تہذیب اور سب سے بڑھ کر اسلامی تمدن کا اشتراک ادب کو بھی اپنے دائرے میں لاتا ہے، اسی وجہ سے صدیوں سے فارسی ادب کا رنگ اردو ادب پر ایسا چڑھ گیا کہ رفتہ رفتہ وہ رنگ اردو کا رنگ محسوس ہونے لگا۔ اب اس تعریف کو ملاحظہ کیجیے:

''غزل نے براہِ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علایم (Symbols) سے بھی کام لیا ہے، کچھ روایتوں اور کلیوں کو بھی وضع کر لیا ہے۔ ساقی میخانہ یا خمریات کے دوسرے لوازمات، جنوں، زندان، زنجیر، بہار و خزاں، در جاناں، کوئے جاناں، محفل و انجمن یا بزم،

شمع و پروانہ ،گردشِ دوراں،فسانہ طور،لیلیٰ ومجنون،شیرین وفرہاد،یوسف زلیخا، کعبہ وبتخانہ،کفروایمان،واعظ شیخ،زاہد،رند،عشق، ہوش ومستی ،حشروقیامت،جنت ،ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں اہم ومرکزی ومعنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لیے علایم کا کام دیتے ہیں۔"(۸۴)

اس اقتباس میں علائم کا ایک اور پہلو بھی شمار ہوا ہے۔لیلیٰ و مجنوں،شیریں و فرہاد،یوسف زلیخا،حشروقیامت؛اردوغزل اسی طرح علائم سے بھرپور ہے۔یہ علائم، جوہی تلمیحات ہیں؛اس نوعیت میں بہت اہم کردارادا کرتے ہیں۔اردوغزلیات کی اکثرت تلمیحات فارسی شاعری سے ماخوذ ہیں (تلمیحات کے کردار کے بارے میں پہلے باب میں وضاحت ہوئی ہے)۔

آزاداردوغزلیات پر فارسی تلمیحات وتشبیہات کے اثرات کے بارے میں کہتے ہیں:

"......بہت سے الفاظ وخیالات جوکہ ملکی خصوصیت عربی و فارسی سے رکھتے تھے،وہ بھی لے لیے، چناں چہ بہادری کا میدان رستم وسام کودیا،حال آنکہ یہاں وہ بھیم اورارجن کا تھا۔...حسن وجمال کے شبستان میں لیلیٰ وشیریں آگئیں اورجب وہ آئیں تو رانجھے کی جگہ مجنوں وفرہاد کیوں کرنہ آتے۔مجنوں وفرہاد کی آنکھوں سے گنگا ،جمنا توبہ نہیں سکیں،مجبوراً جیحوں سیحوں ہندوستان میں آگئے۔ہمانچل اور بندھیاچل کوچھوڑ کروہ بیستون، قصرشیریں ،کوہ الوند سے سرپھوڑتے ہیں مگر جب کوئی خوش طبع چاہتا ہے تو یہیں کے پھولوں سے بھی یہاں کے مکان سجادیتا ہے اوروہ عجب بہاردیتے ہیں۔........بعض خیالات میں اکثر ان داستانوں یاقصوں کے اشارے بھی آگئے ہیں جوخاص ملک فارس سے علاقہ رکھتے تھے۔مثلاً بجائے عورت کے لڑکوں کاعشق ، ان کے خط کی تعریف شمشاد،نرگس،سنبل،بنفشہ،موے کمر،قد سرووغیرہ کی تشبیہیں،لیلیٰ شیریں،شمع،گل سرو وغیرہ کا حسن ،مجنوں،فرہاد،بلبل،قمری پروانہ کاعشق ، فانوس کابرقع ،غازہ اورگلگونہ،مانی وبہزاد کی مصوری، رستم و اسفندیار کی بہادری ،زحل کی نحوست ،سہیل یمن کی رنگ افشانی،مشاہیر فارس،یونان اورعرب کے قصے ،راہ ہفتخوان،کوہ الوند،کوہ بے

ستون، جوئے شیر ،قصر شیریں ،جیحون، سیحون وغیرہ وغیرہ ہر چند یہ سب معاملات عرب اور فارس سے متعلق ہیں مگر اردو میں بہت سے خیالات انھی کی بنیاد پر نظم ونثر میں پیدا ہوتے ہیں۔'' (۸۵)

فارسی تلمیحات سبھی ادوار میں اور سبھی اردو غزل گوؤں کے یہاں موجود ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ سے لے کر ولی، سراج، سودا، میر، آبرو، یقین، آتش، مومن، ذوق، غالب، اقبال وغیرہ تک یہ صنعت اصناف سخن میں شامل ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تلمیحات اپنے لوازم کے ساتھ اردو شاعری میں منتقل ہوئیں۔ جہاں '' فرہاد'' آگیا ہے، ساتھ بھی تیشہ، کوہ، بے ستون، شیریں اور جہاں مجنوں ہے اس کے ساتھ بیابان، جنون، ناقۂ لیلیٰ بھی آتے ہیں، یعنی تلمیحات اپنی جزئیات کے ساتھ تمام وکمال اردو شاعری میں داخل ہوئی ہیں۔ اسلامی تلمیحات جو کثرت سے فارسی شاعری میں ملتی ہیں؛ عربی منابع سے اخذ کی گئی ہیں اور جو اسلامی تلمیحات، اردو غزلیات میں موجود ہیں؛ وہ عربی سے نہیں بلکہ فارسی شاعری سے اخذ ہوئی ہیں۔ عام طور پر فارسی شاعری میں یہی تلمیحات جن علائم یا رمزوں کے لیے استعمال ہوئی ہیں، انھی علائم اور رمزوں پر اردو غزلیات میں لائی گئی ہیں:

''فارسی نظام سے ماخوذ دوسری علامتوں میں لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، اور یوسف زلیخا وغیرہ، جو تلمیحاتی اور اساطیری معنویت کی حامل ہیں۔ علامتیں ایک پورے تلمیحاتی وقوعے کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہیں اور پورا وقوعہ ایک اکائی کی حیثیت سے علامتی مفہوم کی نمائندگی کرتا ہے۔..... تلمیحاتی وقوعے کے پورے تناظر میں ان کے جزئیات سے دوسری جہتوں کی طرف بھی رہنمائی ہوتی ہے۔ مثلاً لیلیٰ مجنوں کے ساتھ دشت، جنگل، بیاباں، غبار، ناقہ، محمل، سنگ باری، گریباں چاکی، خار، بگولہ اور عریانی وغیرہ کی جزوی تلمیحیں پورے وقوعے کی علامتی معنویت کو مختلف سطحوں پر متحرک کرتی ہیں۔'' (۸۶)

البتہ ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا کہ تلمیحات فارسی علائم کے مطابق اردو شاعری میں محفوظ رہیں۔ بعض شاعر اتنی صلاحیت رکھتے ہیں کہ وہ فارسی تلمیحات کو ایک نئی روپ میں ڈھال کران کو نئے علائم کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اس پہلو میں اقبال نے اپنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ اقبال کا یہ شعر ہے:

دیکھ یثرب میں ہوا ناقۂ لیلیٰ بے کار　　　قیس کو آرزوئے نو سے شناسا کر دیں

(اقبال،ص۲۴۳)

ناقۂ لیلی اور قیس تلمیحات میں شامل ہیں۔دونوں سے عاشقانہ موضوع وابستہ ہے لیکن اقبال نے بہت خوبصورتی سے ان کو اسلامی موضوع میں ڈھال کر ایک نئی تعبیر بخشی ہے۔تاثیر اس شعر کے بارے میں اپنے خیالات پیش کر کے اقبال کی تخلیق کاری کو داد دیتے ہیں کہ یہاں ناقۂ لیلیٰ سے مراد اسلام ہے، عشق محمدیؐ ہے۔اس عشق کو دوبارہ زندہ کرنا،اسلامی آرزوؤں کو مسلمانوں کے دلوں میں دوبارہ پیدا کرنا، نئے قیس پیدا کرنا ہے۔اقبال پرانی روایات کو اس طرح برتتا ہے کہ ان کا مفہوم بدل جاتا ہے اور ان میں نئے معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔مثلاً جب کبھی اقبال ابراہیم خلیل اللہ کا ذکر کرتا ہے تو وہ یہودیوں،عیسائیوں اور مسلمانوں کا ایک نبی نہیں ہوتے بلکہ شاعر کا تصور انھیں جنگِ آزادی کا مجسمہ بنا دیتا ہے اور آذر کے بت غلامی اور توہمات کی تمثیل بن جاتے ہیں جنھیں توڑ کر انسان صحیح انسانیت کا دعوے دار ہو سکتا ہے!تو وہ خلیل ہے جو عشق کا مجسمہ ہے، وطن کا،آزادی کا،عشق کا۔(۸۷)

ایک اور خوبی،جو فارسی شاعری میں پائی جاتی ہے؛''تمثال کاری'' ہے۔تمثیل سے شاعر کے سارے جذبات شعر میں ایک زندہ تصویر بن کر قاری کے سامنے آتے ہیں۔عطاء اللہ عطا تمثال کاری کو براہِ راست نفسیات سے وابستہ کرتے ہیں اور اس وضاحت کے ساتھ فارسی شعرا سعدی،حافظ اور نظیری شعری مثالیں دے کر تمثال کے بارے میں بتاتے ہیں:

اگر سروے بہ بالائے تو باشد — نہ چوں قدِّ دلآرائے تو باشد

کس ندانست کہ منزل گہہ مقصود کجاست — این قدر ہست کہ بانگِ جرسے می آید

بخیالِ نقش و رنگت ز دو دیدہ خواب گردد — خمِ ابروئے نگاریں چو شبِ نگار بندان

نفسیاتی حوالوں سے تمثال کاری کا مفہوم ایک ایسے عکس کا ہے جو ذہن کی سطح پر کسی حسی تجربے کے نتیجے میں نقش ہو جاتا ہے۔یہ عکس وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ شعور سے لاشعور میں منتقل ہو جاتا ہے اور پھر کسی دوسرے متحرک کے نتیجے میں شعوری سطح پر نمودار ہوتا ہے۔غزل کے میدان بھی سعدی،حافظ اور نظیری جیسے شعرا نے شاعری کو حسن بخشا۔ان شعرا کے ہاں تمثالوں کے لاجواب نمونے ملتے ہیں۔(۸۸)

جیسے کہ اردو شاعری کے آغاز میں اردو شعرا فارسی شاعری کی ہر خصوصیت سے متاثر رہے ہیں،انھوں نے تمثال نگاری کو بھی اپنے ماخذ شاعری سے اخذ کیا ہے۔تمثال نگاری بہمنی دور سے شروع ہو کر اقبال کی شاعری تک مختلف

رنگوں میں استعمال ہوتی چلی آئی ہے۔فطری مناظر کا وصف،محبوب کی سراپا نگاری میں،اپنے حال کے بیان میں،عارفانہ علامات کے لیے،یہ سب میں تمثال نگاری کے نقوش دکھائی دیتے ہیں۔اگر چہ ولی،سراج،سودا،خواجہ میر درد، غالب، مومن،ذوق،انشاء،آتش،ناسخ،نظیر اکبرآبادی،اقبال وغیرہ کے ہاں اعلیٰ تمثال نگاری کے نمونے ملتے ہیں لیکن ان سب میں غالب کی تمثیل کاری لاجواب ہے:

گل ہوئے غرق آبِ شبنم میں — دیکھ اس صاحب حیا کی ادا (ولی،ص۸۰)

بجا ہے آئینۂ حیران وخاموش — لب تصویر کوں ہے لاجوابی (سراج،ص۵۲۴)

روشن ہے اس طرح دلِ ویران میں داغ ایک — اجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

(میر،ج۲،ص۲۱۰)

لطف اے اشک کہ جوں شمع گھلا جاتا ہوں — رحم اے آہِ شرر بار کہ جل جاؤں گا (سودا،ص۳۸۱)

کیا مجھ کو داغوں نے سروِ چراغان — کبھو تو نے آکر تماشا نہ دیکھا (درد،ص۱۳۱)

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا — جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا (غالب،۱۶۰)

یوں ہے شعاعِ داغ مرے دل کے آس پاس — ہالہ ہو جس طرح مہِ کامل کے آس پاس

(مومن،ج۱،ص۱۰۱)

کسی کی محرمِ آب رواں کی یاد آئی — حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا (آتش،ص۴۴)

دم بلبلِ اسیر کا تن سے نکل گیا — جھونکا نسیم کا جو نہیں من سے نکل گیا

(ناسخ،ج۲،ص۵۴)

اوپر والے منتخب اشعار اردو غزلیات سے متعلق ہیں،ان میں سے ہر ایک میں تمثال کاری کا حسن ہے۔ہر شعر میں فارسی کی جھلکیاں بہت واضح نظر آتی ہیں۔فارسی الفاظ وتراکیب،فارسی خیالات،فارسی علائم کے ذریعے تمثیل وجود میں آئی ہے۔

ان سب مثالوں اور اقتباسات سے،شروع سے اب تک جن کی طرف اشارہ ہوا ہے؛ ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اردو شاعری میں صنائع ادبی اور موضوعات کی کمی نہیں ہے،کیوں کہ فارسی شاعری کے ہر پہلو نے اردو شاعری میں داخل ہو کر اپنی جگہ پانے کے لیے اپنی ہم جنس کو ہٹا گیا ہے؛خاص طور پر اسلامی مشترکات کی وجہ سے اردو شاعری اس

تبدیلی کے لیے بالکل تیار تھی اور گھل مل کر خود ان اثرات کو ماننے کے لیے آگے بڑھی۔ایسا لگتا ہے کہ فارسی تمدن اردو شاعروں کے رگ و پے میں بلکہ عام لوگوں کے دلوں میں پیوست ہو گیا تھا۔

لسانی حوالے سے ایک اور مشترک خصوصیت فارسی اور اردو؛ دونوں کی غزلیات میں پائی جاتی ہے، وہ ہے الفاظ کی تکرار۔خاص طور پر کلاسیکی فارسی شاعری میں یہ صورت بہت دکھائی دیتی ہے۔اردو غزل گو شعرا نے یہ صورت اختیار کر کے آہنگ اور وزن کا حسن دوچند کر دیا ہے جس کی مثال میں عبدالسلام ندوی فارسی کا ایک شعر اور اردو کے میر، درد، سودا کی مثالیں اسی طرح دیتے ہیں:(۸۹)

این باغ و راغ ملکتِ نوروز ماہ بود　　　این کوہ کوہ لالہ واین جوئے وجوئبار

عالم، عالم، عشق وجنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے　　　دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

نہ ہو گل گل شگفتہ کیونکہ دل اے درد مستوں کا　　　مئے گلگوں کی دولت سر بسر گلفام ہے شیشہ

ہزار حیف کوئی باغ میں نہیں سنتا　　　چمن چمن پڑی کرتی ہیں، بلبلاں فریاد

جب موج پہ اپنی آگئیں چشم　　　دریا دریا بہا گئیں چشم

پھر ہم دیکھتے ہیں کہ یہ فارسی خصوصیت ولی کے دور سے شروع ہو کر اقبال تک جاری ہے۔اگر ہم اردو شاعری کے ادوار کا جائزہ لیں تو دیکھتے ہیں کہ ہر دور میں فارسی کے اثرات موجود ہیں۔بعض ادوار میں یہ امر شدت سے اور بعض ادوار میں ہلکا محسوس ہوتا ہے۔شروع میں فارسی کا سلسلہ بہت جوش سے چلا۔ولی کے دور میں لوگ فارسی زبان اور تہذیب کے ساتھ آمیزش کے لیے تیار تھے۔ہم بطور اجمال اردو شاعری کے مختلف ادوار پر فارسی اثرات کا اشارہ کرتے ہیں:

> ''ابتدائی دکنی غزل نے فارم تو فارسی غزل اختیار کی لیکن اس کی بنیاد پوری طرح ہندی روایت پر ہی رکھی گئی۔.....یوں دکنی غزل میں زبان و تہذیب کے ہندوی دھارے میں فارسی روایت کی بے باک موجوں کو لہراتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔دکنی شاعروں نے فارسی شاعری کی اتباع میں صنف غزل پر طبع آزمائی کی اور فارسی کے تمام اوزان وطور کو اپنایا۔''(۹۰)

جب تک کسی زبان کی تہذیب دوسری زبان میں جان نہ ڈالے تو وہ زبان دوسری زبان پر صرف اپنا داغ

لگاسکتی ہے، اپنا خون اس کے رگ وپے میں جاری نہیں کرسکتی ہے، چناں چہ دکنی دور میں ابھی ہندی کی طاقت نمایاں تھی اور فارسی اس سمندر کے سامنے ایک دریا کی حیثیت رکھتی تھی، لیکن بات یہ ہے کہ اس دریا میں پانی بہت جوش وخروش سے جاری تھا۔شمالی ہند میں ایسا موقع بہم پہنچا کہ فارسی بڑی دھوم دھام سے اردوادب پر حکمرانی کرنے لگی اور اردو کے ادیبوں نے اس حکمرانی کا خندہ پیشانی سے استقبال کیا۔

> ''شمالی ہند دکن کے مقابلے میں ایرانی اثرات اورفارسی زبان وشاعری سے زیادہ فیض یاب ہوا۔ایران سے چلنے والی تحریک دہلی پہنچتی تھی اورزندگی میں گھل مل جاتی تھی،.....چناں چہ فارسی زبان اوراس کی ادبی وشعری روایات یہیں کی تہذیب میں پوری طرح رچ بس گئی تھیں۔ایرانی اثرات کے نتیجے میں شمالی ہند کی اردوغزل میں متنوع مضامین،مثلاً عشق،امردپرستی، جفائے محبوب،عاشق کی بے حمیتی،رقیب رقابت،رندی ،میکشی ،تصوف ،فلسفہ،اخلاق مدح وذم وغیرہ نظرآتے ہیں۔دہلی کے ابتدائی شعرا شاہ مبارک،آبرو،شرف الدین مضمون،محمد شاکر ناجی،خان آرزو،اشرف علی فغان،شاہ حاتم وغیرہ کے ہاں فارسیت کاغلبہ نظرآتا ہے۔...اس دور کی اردوغزل میں فارسی محاورات،تشبیہات واستعارات نے جگہ پائی،فارسی الفاظ کا استعمال بڑھا۔(۹۱)

ایہام گوئی کے دورمیں اگر چہ لسانی اعتبار سے اردوشاعری مقامی زبان سے قریب ہونے لگی اور ہندی کو فارسی پر جگہ دینا مقصدیت کی نشاندہی کرتا ہے لیکن یہ دوربھی فارسی سے متاثر ہونے سے محفوظ نہ رہا۔لسانی حوالے سے تونہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے فارسی کے تحت غزل سنائی گئی تھی۔خاص طور پرمتصوفانہ اوررندانہ مضامین پر یہ رنگ گہرادکھائی دیتا ہے۔بقول نورالحسن ہاشمی: ولی کے دورمیں فارسی شعروشاعری کا چرچا تھا۔شاعرانہ طبیعتیں زیادہ تر فارسی زبان کو ذریعہ اظہار بناتی تھیں۔کبھی فارسی آمیزاردواستعمال ہوتی تھی.....کبھی عوام وخواص کی دل چسپی کے لیے ظریف طبیعتیں فارسی،ہندی اوردکنی کاایک معجون مرکب تیارکردیتی تھیں ۔ ایہام گوئی کے دورمیں مضامین کے اعتبار سے خیالات وجذبات (بہ وجہ اثرات تمدن اعران) کے اظہار کے اندازبالکل فارسی کے ہیں،ان میں تصوف، اخلاق،خمریات،رندانہ واردات،عشق کے سلسلے میں گل وبلبل ،ہمہ اوست ،وحدت وجود وغیرہ تمام پرانے مضامینِ شاعری موجود ہیں۔....فارسی غلبہ بڑھتا جارہا ہے۔(۹۲)

ایہام گوئی کے دور میں ہم ایک اور شاعرانہ موضوع کا اضافہ کر سکتے ہیں جو فارسی سے اخذ ہوا ہے، اور وہ موضوع ''امرد پرستی'' کا ہے۔اس جیسے اثرات کے باوجود دوسرے ادوار کی نسبت ایہام گوئی کے دور میں اردو شاعری فارسی سے تھوڑی دور تھی، لیکن یہ دوری عارضی طور پر رہی۔ایہام گوئی کے خلاف جن شاعروں نے جدوجہد شروع کی، سب سے پہلے فارسی کی طرف توجہ دے کر اس کو اردو شاعری میں مزید وسیع دینے لگے۔مرزا مظہر جانجاناں اس کا علمبردار ہے:

''جب میرزا مظہر جانجاناں نے اردو شاعری کو فارسی قالب میں ڈھالنا چاہا تو سب سے پہلے راستے سے رعایت لفظی یعنی ایہام گوئی کو دور کیا اوران کے بعد تمام مصلحینِ شاعری نے یہی روش اختیار کی۔'' (۹۳)

مرزا کے بعد یقین، تاباں، فغاں، بیان، شاہ حاتم نے ایہام گوئی میں، فارسی میں جو عدم توجہی سے دوچار ہوئی تھی؛ اس کا رواج دینے لگے۔مرزا کے ہاں فارسی شاعری کی روایات و علامات و تلمیحات، بندش و تراکیب، یقین کی غزلیات میں فارسی علائم و رموز، تلمیحات اشارات، بندش و تراکیب، بحور و اوزان اور خوبصورت زمینیں، فغاں کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں، شاہ حاتم کی شاعری میں فارسی تراکیب اور بندشیں دوبارہ اردو غزل میں ابھرنے لگیں۔ہم وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ اس دور کے بعد فارسی پہلے سے بھی زیادہ مضبوطی سے اپنے قدم جمانے لگی۔دبستان لکھنؤ میں دہلی کے لب و لہجے میں تنوع پیدا کرنے کے لیے قنوطیت اور سوز کو زندہ دلی اور شوخی میں بدل دیا اور دہلوی شاعری سے یکسر مختلف ہونے کے لیے یہاں کے شعرانے معاملہ بندی، دشوار زمینوں اور مشکل قافیوں، لفظی صناعی سے کام لیا۔اس کے باوجود وہ بھی فارسی ادب سے تہی نہیں ہوئے۔اس دبستان کی غزل کا ایک اہم موضوع ''واسوخت'' ہے جو پہلے دہلی میں شروع اتھا، یہاں تک کہ اس نے ایک صنف سخن کے طور پر شعری ادب میں جگہ پائی۔سید شبیہ الحسن اس دبستان میں واسوخت کے بارے میں کہتے ہیں:

''اردو شاعری میں دوسری اصناف کی طرح واسوخت کی روایت بھی فارسی شاعری سے آئی۔......اس صنف سخن نے لکھنؤ میں عروج حاصل کیا اور لکھنؤ کے شعرانے اسے ایک مستقل صنف بنایا۔'' (۹۴)

آتش و ناسخ نے، جو دبستان لکھنو کے بڑے نمائندے ہیں؛ فارسی تلمیحات و تراکیب کو ایسا اپنے خیالات سے

ہم آہنگ کیا ہے کہ یہی ان کے فارسی کی طرف رجحان کا ثبوت ہے، چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو غزل پر شروع ہی سے فارسی اثرات لگا تار پڑ رہے ہیں۔ اقبال تک پہنچتی ہوئی یہ نئی لہر اردو غزل سے ہی اٹھی ہے۔ شاید بظاہر یہ لہر تقلید کو یاد دلائے، پھر بھی شمیسا کے بقول:

''غزل کا کوئی خاص انداز نہیں اور اس میں اکثر تقلید کا مسئلہ ہے۔'' (۹۵)

پھر غزل تقلید کی حیثیت سے بھی قابلِ بحث ہے اور یہ بات قابلِ غور ہے کہ کونسا شاعر اس تقلید میں سب سے سرخرو نکلا ہے اور کونسا شاعر اس تقلید میں اپنے شعورِ شاعری کی آمیزش سے ایک موثر تخلیقی کام پیش کرتا ہے۔

حوالہ جات

ا۔ وحید قریشی، مطالعہ ادبیات فارسی، ص ۸۳

۲۔ عبادت بریلوی، تنقیدی زاویے، ص ۱۷۷

۳۔ نورالحسن ہاشمی، دلی کا دبستان شاعری، ص ۴۲

۴۔ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۱۶۳

۵۔ صدیق خان شبلی، تاثیر زبان فارسی برزبان اردو، ص ۷۷

۶۔ یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۳۲۴

۷۔ شفیعی کدکنی، صور خیال، ص ۲۹۳

۸۔ مجنون گورکھپوری، شعر اور غزل، مقالہ مشمولہ اردو ادب کی فنی تاریخ، مرتبہ: فرمان فتح پوری، ص ۳۴

۹۔ حالی، صنف غزل کے بارے میں نقادانِ فن کا اظہار خیال، مشمولہ رسالۂ نقوش، ص ۵۵۰

۱۰۔ عبادت بریلوی، تنقیدی زاویے، ص ۱۰۳

۱۱۔ شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی، ص ۱

۱۲۔ شبلی، شعر العجم، ج ۵، ص ۳۶

۱۳۔ عبدالاحد خان خلیل، اردو غزل میں پچاس سال، ص ۱۹

۱۴۔ حامد حسن خان قادری، صنفِ غزل کے بارے میں نقادان، فن کا اظہار خیال، مشمولہ رسالۂ نقوش، ص ۵۷۹

۱۵۔ شمیسا، انواع ادبی، ص ۳۲۸

۱۶۔ فراق گورکھپوری، غزل کی ماہیت وہیئت، مقالہ مشمولۂ اردو ادب کی فنی تاریخ، مرتبہ: فرمان فتح پوری، ص ۱۵

۱۷۔ مجنون گورکھپوری، شعر اور غزل، مقالہ مشمولۂ اردو ادب کی فنی تاریخ، ایضاً ص ۶۵

۱۸۔ شمیسا، ایضاً ص ۳۲۱

۱۹۔ حسن قادری، ایضاً ص ۵۸۰

۲۰۔ شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی، ص ۲

۲۱۔عبادت بریلوی، ایضاً،ص ۱۰۲

۲۲۔ہمائی،فنون بلاغت وصناعات ادبی،ص ۱۲۴، ۱۲۵

۲۳۔حالی،مقدمۂ شعروشاعری،ص ۱۰۲

۲۴۔شمیسا، ایضاً،ص ۱۳۵

۲۵۔شادان بلگرامی، کشف المعضلات فی حل المعمیات،ص ۱۱۷

۲۶۔صبور،آفاق غزل فارسی،ص ۱۰۷۔۲۷۲

۲۷۔شمیسا، ایضاً،ص ۱۴، ۱۵، ۸۲

۲۸۔عبدالاحد خان خلیل، ایضاً،ص ۷۸، ۷۹

۲۹۔حالی،صنف غزل کے بارے میں نقادان فن کا اظہار خیال، مشمولہ رسالۂ نقوش،ص ۵۵۰

۳۰۔شبلی،شعرالعجم، ج ا،ص ۳۳۳

۳۱۔جمیل جالبی،تاریخ ادب، ج ۲،ص ۲۲۳۔۴۳۰

۳۲۔عبدالسلام ندوی،شعرالہند، ج ا،ص ۱۳

۳۳۔حامد حسن قادری،صنفِ غزل کے بارے میں نقادان فن کا اظہار خیال، مشمولہ رسالۂ نقوش،ص ۵۸۰

۳۴۔عبدالسلام ندوی،شعرالہند، ج ا،ص ۱۳

۳۵۔سکینہ،اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ،ص ۳۷، ۳۸، ۸۲

۳۶۔عبدالسلام ندوی، ایضاً،ص ۱۹

۳۷۔ایضاً، ج ۲،ص ۳۱۹۔۳۲۱

۳۸۔ایضاً،ص ۳۰۴

۳۹۔شبیہ الحسن، لکھنو کی اردو شاعری،ص ۱۳۰

۴۰۔یوسف حسین خان،اردو غزل،ص ۴۳

۴۱۔مجنون گورکھپوری، ایضاً،ص ۵۹

۴۲۔سلیم اختر،اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ،ص ۸۹

۴۳۔عابد علی عابد، اردو غزل کے علائم و رموز، مقالہ مشمولہ مقالات عابد، انتقاد شعر، ص ۹۴

۴۴۔حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۱۹۔۱۲۲

۴۵۔حالی، ایضاً، ص ۱۲۳۔۱۲۴

۴۶۔عبد السلام ندوی، ایضاً، ج ۱، ص ۲۰۷

۴۷۔سکینہ، ایضاً، ص ۱۴۰۔۱۵۶

۴۸۔آزاد، آب حیات، ص ۴۶۔۴۹

۴۹۔عبد السلام ندوی، ایضاً، ج ۱، ص ۲۵۲

۵۰۔حالی، صنف غزل کے بارے میں نقادان فن کا اظہار خیال، مشمولہ رسالۂ نقوش، ص ۵۶۲

۵۱۔حالی، مقدمۂ شعر و شاعری، ص ۱۲۲

۵۲۔حالی، ایضاً، ص ۱۲۵

۵۳۔عبد السلام ندوی، شعر الہند، ج ۱، ص ۲۷

۵۴۔تحسین فراقی، اقبال۔ چند نئے مباحث، ص ۱۸، ۱۹

۵۵۔جمیل جالبی، ایضاً، ج ۱، ص ۴۱۸

۵۶۔سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، ص ۱۶

۵۷۔محمد ریاض، اقبال اور فارسی شعرا، ص ۹۷۔۲۰۲

۵۸۔عابد علی عابد، داغ کے کلام پر انتقاد، مقالہ مشمولہ مقالات عابد، انتقاد شعر، ص ۱۶۲

۵۹۔احسن، عبد الشکور، مقالات احسن، ص ۳۰۵، ۳۱۱

۶۰۔سکینہ، ایضاً، ص ۳۸۔۴۰

۶۱۔جمیل جالبی، ایضاً، ج ۱، ص ۴۰۵

۶۲۔نور الحسن ہاشمی، دلی کا دبستانِ شاعری، ص ۳۴

۶۳۔حالی، صنف غزل کے بارے میں نقادان فن کا اظہار خیال، مشمولہ رسالۂ نقوش، ص ۵۱۶

۶۴۔گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۳۵

۶۵۔ نیاز فتح پوری، ولی سے عہدِ حاضر تک، مقالہ مشمولہ اردو ادب کی فنی تاریخ، ایضاً ص ۱۱۴، ۱۱۵

۶۶۔ نورالحسن ہاشمی، دبستانِ دلی کی شاعری، ص ۹۱۔۱۰۰

۶۷۔ آزاد، ایضاً، ص ۸۴۔۳۷۹

۶۸۔ گوپی چند نارنگ، ایضاً، ص ۷۶

۶۹۔ نورالحسن نقوی، مصحفی، ص ۸۲، ۸۶

۷۰۔ سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، ص ۲۰۵

۷۱۔ سید عبداللہ، مقدمہ کلیاتِ مؤمن، مؤمن، ص ۳۷

۷۲۔ نیاز فتح پوری، غالب، فن اور شخصیت، ص ۴۹

۷۳۔ یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۲۰۳، ۲۰۴

۷۴۔ عابد علی عابد، البیان، ص ۲۲۶۔۲۴۳

۷۵۔ شمیسا، سیر غزل فارسی، ص ۴۳

۷۶۔ عبادت بریلوی، تنقیدی زاویے، ص ۱۰۲، ۱۰۳

۷۷۔ شبلی، شعرالعجم، ج ۵، ص ۳۶، ۳۷

۷۸۔ فرمان فتح پوری، غزل اردو کی شعری روایت، ص ۲۴۔۲۷

۷۹۔ گوپی چند نارنگ، از قولِ مولوی عبدالحق، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۸۱، ۸۲

۸۰۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۰۶

۸۱۔ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۲۷

۸۲۔ آزاد، آبِ حیات، ص ۵۳، ۵۴

۸۳۔ آفتاب حسین شاہ، اردو غزل کا علامتی نظام، ص ۳۲

۸۴۔ فراق گورکھپوری، غزل کی ماہیت و ہیئت، مقالہ مشمولہ اردو ادب کی فنی تاریخ، ایضاً، ۲۴

۸۵۔ آزاد، ایضاً، ص ۴۶، ۵۹

۸۶۔ انیس اشفاق، ایضاً، ص ۱۸۶، ۱۸۷

۸۷۔ تاثیر، اقبال کا فکر و فن، ص ۸۸، ۸۹، ۱۰۸

۸۸۔ عطاء اللہ عطا، اردو شاعری تمثال نگاری، ص ۵۸، ۵۹

۸۹۔ عبدالسلام ندوی، شعر الہند، ج ۲، ص ۴۸، ۴۹

۹۰۔ شبیہ الحسن، لکھنو کی اردو شاعری، ص ۱۲۶

۹۱۔ ایضاً، ص ۱۲۸

۹۲۔ نور الحسن ہاشمی، دہلی کا دبستانِ شاعری، ص ۶۴۔ ۸۴

۹۳۔ عبدالسلام ندوی، ایضاً، ص ۱۸

۹۴۔ شبیہ الحسن، ایضاً، ص ۸۸

۹۵۔ شمیسا، سیرِ غزل در شعر فارسی، ص ۷۳

باب سوم:

فارسی شاعری میں تلمیحات وتراکیب کا فکری، فنی اور معنوی کردار

فارسی شاعری میں تراکیب وتلمیحات کا اہم کردار ہے، یہاں تک کہ تلمیحات وتراکیب کی یہی نوعیت شاعری کے ہر دور اور ہر سبک کی نمایندگی کرتی ہے۔اسی وجہ سے ان دو اہم کرداروں کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں فارسی ادب کے سب ادوار کی وضاحت کرنا لازمی ہے۔اس سے پہلے مختصراً اور مجموعاً تلمیحات وتراکیب کے بارے میں بعض اہم نکات کا ذکر کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر فارسی ادب میں تلمیحات کی دو قسمیں ہیں: ایرانی اور سامی۔ایرانی تلمیحات کے سوا باقی تلمیحات سامی ہیں۔سامی تلمیحات دو اقسام پر مشتمل ہیں: اسلامی اور عربی۔سامی عربی،عرب کی جاہلیت سے متعلق رجال ہیں، اسلامی وہی اسلامی رجال ہیں۔مختلف ممالک میں اسلام کی ترقی کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کو اسلامی واقعات اور حالات سے واقفیت کا لگاؤ پیدا ہوا، اسی وجہ سے تاریخ نگاری کی ضرورت پڑی۔ادھر قرآنِ پاک میں جو مختلف قصص ہیں، مسلمانوں کے سامنے تھے، پھر تاریخ اور اس عظیم کتاب سے اسلامی تلمیحات کے ایک بڑے ذخیرہ تک رسائی ہوئی۔

تلمیحاتِ ایرانی کے کئی مآخذ ہیں۔ایک ایران سے متعلق تاریخی کتابیں اور دوسری حماسی اور داستانوں کے نظمی ونثری متون، جن میں سے اہم ترین متون سیروس شمیسا کے نزدیک درج ذیل ہیں:

۱. نثری ونظمی شاہنامہ، خاص طور پر شاہنامۂ حکیم فردوسی

۲۔ مختلف رزمی نظمیں: بہمن نامہ، برزونامہ، گرشاسپنامہ وغیرہ

۳۔ اخبارُ الطّوال، ابوحنیفہ دینوری متوفی ۲۸۱ کے لگ بھگ، عربی زبان میں

۴۔ تاریخِ طبری یا تاریخ الرّسل والملوک جو عربی زبان میں ہے اور ابوعلی بلعمی نے چوتھی صدی میں اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔

۵۔ آثارُ الباقیہ عنِ القُرونِ الخالیہ، جسے ابوریحان بیرونی نے ۳۹۰ ھ۔ق عربی میں لکھا، اس میں ایرانی یونانی، یہود، نصاریٰ اور مسلمانوں کے کیلنڈر، جشن اور اعیاد کا ذکر ہے۔

۶۔ غُرر الاخبار مُلوکِ الفُرس وسیرَ ہم یا غُرَرُ سیرِ الملوک، ابومنصور ثعالبی کی ہے، بعض لوگوں کے ہاں ابومنصور محمد مرغنی کی ہے۔

۷۔ مجمل التواریخ والقصص جو ۵۲۰ کے لگ بھگ میں لکھی ہوگئی ہے۔اس کا مصنف نامعلوم ہے۔

۸۔ اسکندرنامہ(۱)

شاعری میں کلامِ پاک یا حدیث سے کافی استفادہ ہوا ہے۔ سیروس شمیسا نے ان کو تلمیحات کے دائرے سے نکال کر ان کو عقد، درج وحل کہا ہے۔ (۲) اسی طرح دبیی پرشاد کہتے ہیں کہ کسی دوسرے شاعر کا مصرع یا بیت معروف یا آیہ قرآن یا حدیث اپنے کلام میں لاویں، وہ تضمین ہے۔ (۳)

ایرانی تلمیحات کے بارے میں ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ ان کا سب سے بڑا ماخذ شاہنامۂ فردوسی ہے۔ فردوسی کو تاریخِ ایران سے گہرا شغف تھا۔ اس کی بیژن وگرازان کی داستان منظوم قابل تحسین وآفرین قرار دی گئی۔ فردوسی ایران کی پوری تاریخ منظوم کی معلومات حاصل کرنے کے لیے بلخ، مرو، نیشاپور، ہرات وغیرہ شہروں میں گیا اور معلومات جمع کیں۔ اس نے شاہنامہ اور یوسف وزلیخا لکھیں۔ اس کے باوجود کہا جاتا ہے کہ شاہنامہ میں پیشدادی اور کیانی بادشاہوں کے نام اور کوائف اساطیری اور افسانوی ہیں۔ اس میں زال و رودابہ، سیاوش وسودابہ، منیژہ وبیژن، کیخسرو، رستم، سہراب، افراسیاب، کیکاؤس جیسے کردار فارسی شاعری میں آگے چل کر تلمیح کے اہم اجزا بنتے ہیں۔ شاہنامے کے جملہ ماخذوں میں کتاب اوستا اور اوستا سے متعلق دوسری کتابیں جیسے بندھشن اور دینکرت وغیرہ شامل ہیں۔ یزدان اور اہرمن کا قصۂ زرتشت سے متعلق روایتیں، آفرینش کی داستان، کیومرث اور کیانی بادشاہوں کی حکایتیں، جم اور فریدوں کی کہانیاں براہِ راست اوستا سے لی گئی ہیں لیکن ان کے مطالب اور ناموں کے تلفظ میں تبدیلیاں کی گئی ہیں (۴)

''شاہنامہ'' کی تصاویر بالکل ایرانی تصاویر پر مشتمل ہیں اور اسلامی وسامی تہذیب سے مبرا ہیں۔ فردوسی کی تصاویرِ شعری میں رزمی رنگ محسوس ہوتا ہے، یہاں تک کہ وہ فطرت اور اس کی رنگین اشیا کی تصویر کشی بھی رزمی انداز میں کرتا ہے مثلاً: خورشید تابندہ تاج خود رامی نماید (۴ /۴۴) سپیدہ از خم کمان می دمد (۴ /۱۲۰) وخورشید از نشیب سنان می زند (۴ /۱۲۲) وتیغ از میان برمی کشد (۴ /۱۲) واز گردون درفش می زند و دم شب از خنجرش بنفش می گردد (۴ /۷۵) واز چرخ بلند، کمند رخشان می افکند (۲/ ۱۷۶) وگاہ خورشید برسان زرین سپر، سر از چرخ گردندہ بیرون می آورد (۳ /۹۹)

شبلی نعمانی کہتے ہیں کہ محمود غزنوی نے فردوسی سے شاہ نامہ لکھوا کر عجم پر یہ احسان کیا کہ عجم گو خود مٹ گیا، لیکن اس کے کارنامے آج تک نہ مٹ سکے۔ اسلامی فتوحات مسلمانوں کے مذہبی ترانے ہیں لیکن مسلمان خالدؓ وضرار کے بجائے رستم وسہراب کے نام سے زیادہ آشنا ہیں۔ عبدالملک، ولید، مقتدر، معتضد، معتصم، مستعصم کو کتنے آدمی جانتے

ہیں، لیکن جم، کیخسرو، کیکاؤس وفریدوں، افراسیاب واسفندیار کو بچہ بچہ جانتا ہے۔(۵)

تلمیحات کے استعمال سے شعر میں خوبیاں بڑھتی ہیں اور قاری ان سے بہت فائدہ اٹھا سکتا ہے جن کے بارے میں شمیسا کا قول مختصراً ہے:

۱۔شعری زبان کی ایجاد: تلمیح کے ذریعے نثری جملے شاعری میں بدلتے ہیں۔اسی طرح تلمیح سے خیالات کے اثر کی طاقت بڑھتی ہے۔مثال کے طور پر اس نثری جملے کو" ہر کہ از ہند بیرون برود پشیمان می شود" شاعر نے تلمیح سے فائدہ لے کر زبانِ شعر میں کہا ہے:

توان بہشت دوم گفتمش بدین معنی کہ ہر کہ رفت از این بوستان پشیمان شد

۲۔اغراق: یعنی ممدوح یا معشوق کے لیے کسی صفت کا ثبوت۔اس صورت میں ممدوح بہادری میں رستم اور عظمت میں عجم کے بادشاہوں میں سے ایک، شاعر عشق کے مقام میں مجنوں اور صبر میں ایوب، معشوق حسن میں یوسف جیسا ہوتا ہے۔اغراق کی جگہ اس کو صنعتِ تشبیہ بھی کہہ سکتے ہیں جس میں مشبہ بہ تلمیح کی جگہ پاتا ہے۔مثال کے طور پر سعدی نے بار بار منگولوں کو یاجوج و ماجوج سے تشبیہ دی ہے۔

۳۔عہد کے تاریخی واقعات کی طرف اشارہ: حافظ نے تلمیحات سے کسی تاریخی واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے۔اس کی شاعری میں اس کے عہد کے ہر شخصیت کے لیے ایک تلمیح تشبیہ کے طور پر آتی ہے۔مثال کے طور پر اس شعر میں یوسف مصری سے مراد بہادر بادشاہ ہے جو خوبصورتی میں مشہور تھا اور پدر سے مراد امیر مبارزالدین ہے جو اپنے بہادر بیٹے کے حکم سے اندھا کروایا گیا۔(یوسف کے والد یعقوب جیسا)

الا ای یوسف مصری کہ کردت سلطنت مغرور پدر را باز پرس آخر کجا شد مہر فرزندی (حافظ، ص ۳۰۷)

۴۔ ایجاز: تلمیح کا ایک مقصد خیالات کو مختصر بیان کرنا ہے۔کیوں کہ ایک ہی لفظ (تلمیح) سے پوری کہانی اور اس کا مقصد کا بیان کیا جا سکتا ہے۔

۵۔معنی آفرینی: یہ بہت عمدہ ہے۔شاعر تلمیحات کے ذریعے نئے نئے معانی تک رسائی حاصل کرتا ہے یا اس سے نئے معانی پیدا کرتا ہے۔اس کی مثال سبکِ ہندی ہے جس میں پرانے مضامین سے نئے مضامین سامنے آئے۔

۶۔تلمیح کا تمثیل اور رمزیہ زبان کی ایجاد میں استعمال۔مثلاً مولانا رومی نے مجالسِ سبعہ میں سلیماں کا خط بلقیس کو لکھنے اور ہد ہد کے ذریعے اس کو بھیجنے کے بیان کی توضیح میں کہا ہے:" دوستو! ہماری مراد سلیمان سے حضرت حق ہے اور بلقیس سے

مراد نفسِ امارہ، اور ہدہد سے مراد عقل ہے۔'' (۶)

اساطیر، تلمیحات کا ایک اہم حصہ ہیں۔ اس اہم نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے شفیعی کدکنی تلمیحات کی طرح اساطیر کو بھی دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔

> ''دو قسموں میں اساطیر شاعروں کے پیش نظر ہیں۔ غنائی اور قہرمانی اساطیر یا دوسرے لفظوں میں سامی اور ایرانی اساطیر۔ سامی اساطیر خود اسلامی اور اسلام سے پہلے متعلق اساطیر پر مشتمل ہیں ۔صوفیہ کے اثرات میں منصورحلاج جیسے خاص اساطیر موجود ہیں۔ شاعری میں اساطیر کو بروے کار لانے میں دو باتیں اثر انداز ہوتی ہیں: ایک شاعر کے اجتماعی، سیاسی اور اس کے ذاتی زندگی کے حالات اور دوسری: شاعر کے قوۂ متخیلہ اور اس کی مہارت۔'' (۷)

شاعری کی مختلف اصناف میں تلمیحات کی نوعیت میں فرق آتا ہے۔ مثال کے طور پر قصیدہ میں زیادہ رزمی تلمیحات، غزل میں اسلامی اور ایرانی تلمیحات کا ذکر ہوتا ہے، قطعہ میں کہیں کہیں تلمیحات کی طرف اشارہ ہے، رباعی میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ایرانی نقادوں کا یہ خیال ہے کہ فارسی شاعری میں جتنا تلمیحات کا انبوہ ہے، کسی دوسری زبان کے ادب میں اس کا سراغ نہیں ملتا ہے۔ فارسی شاعری میں ہر قسم کی تلمیح ملتی ہے۔ اسلامی تلمیحات، جو سب مذاہب سے متعلق شخصیات، واقعات اور کہانیاں ہیں سبھی کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہیں۔ اس میں اسلامی، اسرائیلی، عیسائی تلمیحات شامل ہیں۔ فارسی شاعری میں عیسوی تلمیحات کا رواج خاقانی اور نظامی کے واسطے سے ہوا ہے۔ خاقانی کی والدہ عیسائی تھیں، اسی لیے اس کی شاعری میں یہ رنگ گہرا چڑھا ہے:

خورشید کا وست قبلۂ ترسا و جفت عیسی　　　گفت از ملوک عصر چنو صفدری ندارم (خاقانی، ص ۲۸۱)

ایرانی تلمیحات کے استفادے میں مختلف روایات کی وجہ سے غلطی بھی سرزد ہوتی ہے لیکن اسلامی تلمیحات سے متعلق معتبر دستاویزات موجود ہونے کی وجہ سے یہ غلطی کم ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے ہم سو فیصد شاعری کی تلمیحات پر بھروسا نہیں کر سکتے ہیں۔ ان کی سچائی کی تحقیق کی ضرورت ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر سنائی کے اس شعر میں تلمیح خلافِ واقعہ ہے کیوں کہ بلعم باعورا کعبہ میں نہیں تھا:

نہ در کعبہ مجاور بود چندین سال ہا بلعم؟　　　نہ در کوی ضلالت بود چندین روز ہا عثمان (سنائی، ۴۲۴)

یا مثلاً ازرقی نے نوروز کو فریدون سے نسبت دی ہے، حال آنکہ نوروز جمشید سے منسوب ہے:

خوش ونکوز پی ہم رسید عید و بہار — بسی نکوتر وخوشتر ز پار و از پیرار

یکی زجشن عجم جشن خسروا فریدون — یکی ز دین عرب دین احمد مختار (ازرقی، ص ۳۰)

تلمیحات کے واقعات کا مستند ثبوت موجود ہے لیکن شاعر کبھی کبھی ان میں اپنے خیالات کے مطابق تبدیلی لاتا ہے۔ یہ تبدیلی کبھی دانستہ طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر حافظ سلیمان کی خاتم؛ آصف کے ذریعے گم ہونے کا اشارہ کرتا ہے حال آنکہ سلیمان کی کہانی میں یہ واقعہ درج نہیں ہے۔ حافظ اپنی شاعری میں سلیمان کو پادشاہانِ فارس اور آصف کو ان کے وزیر کے کنایے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

زبان مور بر آصف دراز گشت وروا است — کہ خواجہ خاتم جم یاوہ کرد و باز نجست (حافظ، ص ۲۱)

کہیں بھی شاعر ضرورت کے تحت کہانی کے اجزا میں دخل اندازی کرتا ہے۔ مثلاً سعدی کہتا ہے:

جہان زیر پی چون سکندر بریدم — چویأجوج بگذشتم از سد سنگی (سعدی، ص ۲۲۹)

حال آنکہ سدِ اسکندر پتھر کا نہیں تھا بلکہ لوہے کا تھا۔ کبھی شاعر اجزا کے تعلقات کو الٹا دیتا ہے۔ مثلاً حضرت موسیٰؑ کی کہانی میں آیا ہے کہ جب سبطی لوگ نیل سے گزرنا چاہتے تھے تو اس کا پانی صاف تھا لیکن جب قبطی لوگ اس سے گزرنا چاہتے تھے تو نیل کا پانی خون آلود ہوتا تھا۔ مولانا اس کے برعکس کہتے ہیں:

کیمیا داری کہ تبدیلش کنی — گرچہ جوی خون بود نیلش کنی (مثنوی کلالہ، دفتر دوم، ص ۹۰)

سب شاعر تلمیحات کے استعمال میں ایک ہی سطح کے نہیں ہوتے ہیں۔ اس کی دو وجوہات ہیں پہلی: یہ کہ شاعر کے پاس ہر طرح کی معلومات کی وسعت کتنی ہے؟ جتنی یہ وسعت زیادہ ہوگی، اتنی ہی شاعر کی کامیابی زیادہ ہوگی۔ فارسی شاعروں میں مولانا رومی کو اسلامی تہذیب و تمدن سے پوری واقفیت ہے، اس لیے ان کی شاعری میں کلامِ پاک کی آیات کا ایک گنجینہ موجود ہے۔ دوسرے: یہ کہ شاعر کیسے تخلیق کاری کا کام لیتا ہے؟ کبھی دو شاعروں کے دامنِ تلمیحات کی وسعت ایک جیسی ہے، لیکن ایک کو دوسرے پر برتری ہے۔ اس کی اصل وجہ قوۂ تخیلہ کو بروے کار لانا ہے۔ بعض شاعر براہِ راست تلمیحات کو اپنی شاعری میں داخل کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر بہت سے اشعار میں شیریں، شکر اور پرویز ساتھ آکر کسی اور فنی معیار کے بغیر صرف علم بدیع کے ایک پہلو یعنی تلمیح کو نمایاں کرتے ہیں:

زہی ز شکّر شکرت مذاق جان شیرین — چنان کہ از شکر افشانی شکر پرویز (قاآنی، ص ۲۵۶)

حال آنکہ بعض شعرا کسی تلمیح کے استفادے میں دوسری خوبیاں بھی ایجاد کرتے ہیں۔خاص طور پر تلمیحات کے حوالے سے صنعتِ ایہام سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔اس ضمن میں حافظ کا ایک بڑا نام ہے۔وہ ذکر شدہ الفاظ کو لاتا ہے لیکن کمتر قاری کے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ حافظ کا مطلب شکر سے وہی شیریں پرویز کی معشوقہ ہے۔اس کی مثال ذیل کا شعر ہے،جس میں شکر،شیریں میں ایک رابطہ قائم ہوا ہے اور شیریں،نوش،آب،عرق اور شکر میں مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

از حیای لب شیرین توای چشمۂ نوش　　　غرق آب و عرق اکنون شکری نیست کہ نیست (حافظ،ص۵۱)

کبھی شاعر براہِ راست تلمیح کا استعمال نہیں کرتا، بلکہ شعر میں صنعتِ مراعاۃ النظیر کے ذریعے بلاواسطہ تلمیح کی طرف اشارہ کرتا ہے۔یہ خصوصیت شاعر کی مہارت کو دکھاتی ہے۔فارسی شاعری میں اس طرح کی مثالیں نامور شعرا انوری،خاقانی،حافظ،مولانا رومی،صائب وغیرہ شعرا کے ہاں ملتی ہیں۔یہاں ہم اس طرح کی کچھ مشترک تلمیحات کی طرف اشارہ کرتے ہیں: آتش میں داخل ہونے کے باوجود نہ جلنا: ابراہیم و سیاوش کی کہانی،ایک عورت کا پیار اپنے میاں کے بیٹے سے: سودابہ کا سیاوش سے پیار۔بے گناہی کا ثبوت مشکل آزمائش سے: آتش سے گذرنا جو ابراہیم کی طرف اشارہ ہے۔دشمن سے صلح: افراسیاب کی صلح باپ یعنی گشتاسب سے۔

طوفان نوح کے اسطورے میں اہم اجزا ہیں: طوفان، پیرزن اور تنور۔یہ اجزا اکٹھے ہو کر تلمیح کی صنعت بناتے ہیں:

طوفانم از تنور برآمد چہ سود از آنک　　　دامن چو پیرزن بہ نہنبن درآورم (خاقانی،ص۲۴)

مولانا رومی اس شعر میں تشنہ، دلو،اعرابی یوسف اور چہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو بھائیوں کے ہاتھوں کنوئیں میں ڈالا گیا:

یا تشنہ چو اعرابی در چہ فکند دلوی　　　در دلو نگاری چون تنگ شکر یابد (مولوی،شمارہ ۵۹۸)

چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی شاعری میں تلمیح کا حسن، تناسب اور مراعاۃ النظیر پر مبنی ہے۔یہ مشہور اجزا پر مشتمل ہوتا ہے یا ضمنی اجزا پر۔ضمنی اجزا سے قاری کو شبہ پیدا ہوگا اور تلمیح کو سمجھنے میں مشکل پیش آئے گی لیکن یہ بات شاعر کے کمال کا ثبوت دیتی ہے اور قاری کو اس تلمیح کے متعلق جانچنا پڑتا ہے۔ جب تلمیحات ایک دوسرے کے ساتھ آتی ہیں تو کلام میں حسنِ معنوی اور موسیقی پیدا کرتی ہیں۔شفیعی کدکنی اس ضمن میں درج ذیل حافظ کے شعر کو بہترین مثال قرار دیتے ہیں۔(۸)

ماقصۂ سکندر و دارا نخوانده ایم   از ما بجز حکایت ''مہر'' و ''وفا'' مپرس

فارسی شاعری میں تلمیحات اکثر تشبیہ، استعارہ یا مجازِ مرسل کے طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر خاتمِ سلیمان، خاتمِ جم، خاتمِ جحت اور نگینِ سلیمان یہ سب مترادف ہیں، اگر ایک شعر میں صرف خاتم یا نگین کا لفظ آئے تو وہ خاتمِ سلیمان کی پوری کہانی کی طرف اشارہ کرتا ہے، یعنی مجازِ مرسل، جز کہہ کر مراد کل لینا۔ شبان اور وادی ایمن، داستانِ موسیٰ کا اشارہ کرتے ہیں۔ اس شعر میں جادو، عصا، شبان سے داستانِ موسیٰ کا اشارہ ملتا ہے اور مجازِ مرسل کے ساتھ ساتھ صنعتِ استعارہ بھی موجود ہے، شبان موسیٰؑ کے لیے استعارہ ہے:

آن کہ دشتی جادوئی را در عصایی گم کند   یک شبان از ملک او بی تہمت مستنکری (انوری، ص ۴۷۴)

جتنے تلمیحات کے اجزا زیادہ ہوں، اتنی ہی اختصار اور تخیل کی خوبی پیدا ہوگی۔ اسی صورت میں تلمیح کا حسن بڑھے گا۔ کبھی اجزاء کے تعلقات شعر کے معانی سے وابستہ ہیں، یعنی اجزا تلمیحات کے معانی کو اکٹھے کر کے شعر کو سمجھ پائیں گے۔ اس سے شعری معیار کی سطح اور بڑھے گی۔ مثلاً صائب کے اس شعر میں خم اور افلاطون کا رابطہ افلاطون کی خم نشینی کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن یہ بات تب معلوم ہوگی جب خم کا تعلق دورِ شکم (پیٹ کا چکر) اور عمامہ (شر کی شکل) سے واضح ہو جائے۔ صائب کی شاعری میں افلاطون اور اس کی خم نشینی کا ذکر کثرت سے ہوا ہے:

کار با عمامہ و دور شکم افتادہ است   خم در این محفل بزرگی ہا بہ افلاطون کند (صائب، ص ۴۹۸)

آیندہ کے ادوار میں تلمیحات کے اجزا اور واقعات میں کوئی تبدیلی نہیں آتی ہے۔ فارسی شاعری میں جو مختلف ادوار اور مختلف شاعروں کے ہاں تلمیحات کے استعمال میں نیرنگی آئی ہے، وہ شاعر کی مہارت کی مرہون منت ہے۔ یہ تبدیلی شاعر کے تخیل کے مطابق اور اس کے فنِ شاعری پر مبنی ہوتی ہے۔ کہیں پیر ماتم یعقوب کا استعارہ بنتا ہے، کہیں چوبِ جانور عصائے موسیٰ کا استعارہ، کہیں آبِ خضر یا آبِ بقا کی جگہ زلالِ بقا یا زلالِ زندگانی و زلال سکندر لائے جاتے ہیں، کہیں صحرا کی رات کو چاہِ بیژن سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ مختصر یہ ہے کہ یہ رنگ برنگ صنائع ادبی سے وابستہ ہے:

بہ تیغ و کلک دل دشمنان تو بشکستی   نہ چوب جانورت بود و نہ ید بیضا (امیر معزی، ص ۱۹)

شبی چون شاہ بیژن تنگ و تاریک   چو بیژن در میانِ چاہ او من (منوچہری، ص ۶۲)

کہیں پر شاعر کسی تلمیح کے مترادف کا استعمال کرتا ہے۔ عمعق، اردشیر اور کرم ہفتواد کا اشارہ کرتے ہوئے کرم (کیڑا) کی جگہ اژدہا کہتا ہے:

یادوارم کہ یکی کرم شداژدہایی بہ زمینی کہ بخوانند مرآن را کرمان (عمعق، ص ۵۳)

کئی شاعروں نے اپنی طرف سے کہانی کی جزئیات میں مزید اضافہ کیا ہے یا اس میں ضمنی کہانیاں ڈالی ہیں۔ مثلاً نظامی نے خسرو وشیریں کی اصل کہانی کو مدنظر رکھ کر اس سے ضمنی واقعات اور مزید جزئیات کے ساتھ بڑی کہانی بنائی۔ ایک اور مثال مولانا رومی کی ہے جس نے مثنوی میں کہا ہے کہ زلیخا؛ یوسفؑ سے عشق کی شدت میں سب چیزوں کو یوسف بلایا کرتی تھی، حال آنکہ ایسا نہیں ہے۔

القصہ، فارسی شاعری میں تلمیحات کا فنی اور معنوی حوالے سے جائزہ اہم ہے جس سے ہمارے سامنے فن وموضوع کی وسیع اور رنگ برنگی دنیا کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ شمیسا نے اس اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے تلمیحات اکٹھے کرنے کی اہمیت کو یوں گنا ہے ۱: اسلامی تعبیر پر تورات و انجیل کے اثرات کی تحقیق اور اشتراکات و افتراق کی وجوہات۔ ۲: شاعروں کے مآخذ پر تحقیق۔ ۳: اساطیری اسما اور قصص کے طریقۂ پیدائش پر تحقیق۔ ۴: ایرانی اساطیر کی تاریخ کا سلسلہ۔ ۵: ایک کہانی سے مختلف روایات کا موازنہ (۹)

تلمیحات کی طرح فارسی زبان تراکیب کی وسعت کے حوالے سے بھی لاجواب ہے۔ ماہرینِ لسانیات کے خیال میں دنیا کی ساری زبانوں میں فارسی زبان میں ترکیب بنانے کے لحاظ سے سب سے زیادہ گنجائش اور طاقت ہے۔ ادب کے مختلف ادوار میں ہر شاعر نے خاص اور نئی تراکیب بنانے کی کوشش کی ہے لیکن سب فارسی شاعروں میں اس فن پر مہارت رکھنے پر یکسانیت نہیں ہے۔ مختلف ادوار میں انھی شاعروں کے ہاں تراکیب میں یکسانیت نہیں ملتی ہے۔ (۱۰)

عموماً تراکیب میں ایک طرح کا معنوی امتزاج یا ربط پایا جاتا ہے کیوں کہ دو یا چند اسموں سے ترکیب بنتی ہے اور یہ اسما ایک دوسرے کے ساتھ منسلک ہوتے ہیں لیکن یہ اسما ایک دوسرے کے تابع نہیں ہوتے۔ وحیدالدین سلیم نے فارسی کے جن مرکبات کا استعمال کیا ہے ان کو یوں بیان کیا ہے:

۱: فارسی زبان میں مرکباتِ اضافی میں مضاف پہلے آتا ہے۔ مثلاً اربابِ دولت، آبِ کوثر، لائقِ انعام، بزمِ سخن

۲: فارسی زبان کے مرکبِ توصیفی میں موصوف پہلے آتا ہے۔ مثلاً فضائے لاتناہی، شمشیرِ خاراشگاف، زلفِ مشکیں

۳: فارسی زبان کے مرکبِ اضافی کی ترکیب تو قائم رہے لیکن کسرۂ اضافت اڑ جائے۔ جیسے اہلکار، صاحب دل، میرشکار (اردو میں ایسے مرکبات سے خاصا کام لیا جاسکتا ہے۔)

۴: فارسی مرکبات کی ترکیب اور کسرۂ اضافت دونوں نہیں رہتے۔مثلاً دست پناہ،غرض آشنا،شب کور،شہر پناہ،عنایت نامہ

۵: فارسی زبان میں بہت سے مرکبات ایسے ہوتے ہیں جن میں پہلا جز مشبہ بہ اور دوسرا جز مشبہ ہوتا ہے،دونوں مل کر صفت بن جاتے ہیں۔جیسے آہو چشم، باد رفتار، شیر دہاں

۶: فارسی میں پہلا جز صفت اور دوسرا موصوف ہوتا ہے، پھر دونوں مل کر صفت بنتے ہیں۔مثلاً نیک بخت، عالی نسب

۷: فارسی میں پہلا جز صفت نہیں ہوتا بلکہ اسم ہوتا ہے مگر معنی صفت کے لیے جاتے ہیں۔مثلاً ہندو سیرت،فرعون مزاج

۸: مرکب کے دو اجزا میں سے آخری جز، جو اکثر ایک اسم ہوتا ہے؛ امر کا کام دیتا ہے اور دونوں مل کر اسم فاعل ترکیبی کا کام دیتے ہیں۔مثلاً شادی مرگ،قلم پاک،وعدہ خلاف،زود ہضم وغیرہ۔(اردو اصطلاحات میں یہ اہم ہیں۔)(۱۱)

فارسی شاعری خاص طور پر غزلیات میں تراکیب کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔سید حامد تراکیب کے چار فائدے بتاتے ہیں: اختصار، جامعیت، بلاغت، زورِ بیان۔وہ ان کے کردار پر مزید زور دینے کے لیے کہتے ہیں کہ اچھی ترکیب میں دو یا دو سے زیادہ الفاظ اس طرح جمع کیے جاتے ہیں کہ ان کا باہمی رشتہ جمع کا نہیں، ضرب کا ہوتا ہے۔(۱۲) فارسی کی تنقیدی روایت کے عناصرِ ترکیبی کا جائزہ ثابت کرتا ہے کہ عربی ہی کی طرح فارسی کی قدیم تنقید بھی معانی، بیان اور بدیع کے گرد گھومتی ہے۔ان صنائع میں تراکیب کا بڑا حصہ ہے۔

فارسی شاعری کی دگرگونی کے سلسلے کا جائزہ لیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ الفاظ سے تراکیب بنانے کے امکانات ترقی کی طرف گامزن رہے ہیں۔ [انھی] تراکیب کی نوعیت کی بنا پر شاعری میں مختلف سبک اور مختلف ادوار کے شاعروں میں اختلافات پائے جاتے ہیں۔(۱۳) اس رو سے اب بے جا نہ ہوگا کہ مختلف ادوار و سبک کا جائزہ لیتے ہوئے ان میں تلمیحات و تراکیب کا مقام معلوم کیا جائے اور ان کی تبدیلی کی وجوہات بھی واضح کی جائیں۔

سبکِ خراسانی تیسری صدی کے درمیان سے شروع ہو کر پانچویں صدی کے آخر تک چلتا ہے۔سیاسی ثبات و استحکام اور معاشی بہبودی کی وجہ سے سبکِ خراسانی کے سارے متقدم شعرا میں نشاطیہ لہجہ موجود ہے۔سبکِ خراسانی میں الفاظ و تراکیب کے انتخاب میں تناسب معنی کا خیال رکھا گیا ہے۔تراکیب کی کچھ مثالیں ہیں: باغِ جوش، باغِ نیم شب، پرندِ نیلگون، پرنیان ہفت رنگ، پیرہن رنگرزان، حجابِ سمن، حجرہ فراز، خوشہ ہای رنگرز، داغگاہِ شہریار، ریشۂ

دستارچۂ سبز،شمسۂ خوبان طراز، سایبانِ گل سیراب،سبزۂ نجستہ،سلامِ گل،سلسلہ زلف،شمشیرِ خسروان،سیبِ خندان، طاووس بہاری، قبۂ زمرّد، قطرۂ افکار،قطرۂ شب،قطرۂ گہربار،کاروانِ حلّہ،گلِ سوری، لالۂ بگداختہ،لعبتانِ جلوہ،لؤلؤی بیضا،مطربانِ چرب دست،مطربِ دیبای زرد،نیلوفرِ کبودوغیرہ۔

چوتھی صدی کے شروع میں آیات و احادیث کی طرف اشارہ کم ہوا ہے۔کہیں کہیں اذان،بانگِ نماز، پیغمبرِ اسلام،قرآن، مکہ، نبوت کا استعمال ہوا ہے۔ان سے بھی ممدوح (ممدوح کی مدح یا معشوق کی مدح) کے لیے استفادہ ہوا ہے۔مجموعی طور پر اسلامی تہذیب کا انعکاس کم ہوتا ہے۔اس کی چند مثالیں ہیں:

شبِ عاشقت لیلۃ القدر ست — چون تو بیرون کنی رخ از حلیب (رودکی،ص ۱۸)

خسروتنۂ مُلک بود اودلۂ ملک — مُلکت چو قران،او چہ معانیٔ قرآنست (منوچہری،ص ۱۴)

اس سبک میں زرتشتی آئین واصطلاحات کثرت سے دکھائی دیتے ہیں۔خاص طور پر رودکی اوردقیقی کی شاعری میں زرتشتی تہذیب اور باستانی ایران کے اساطیر کا رنگ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے اور اسلامی وعربی سے زیادہ قدیم ایرانی عناصر دکھائی دیتے ہیں:

یکی زرتشت وارم آرزوست — کہ پیشش زند را برخوانم از بر (دقیقی،ص ۱۲۳)

دقیقی چار خصلت برگزیدہ است — بہ گیتی از ہمہ خوبی وزشتی

لب یاقوت رنگ ونالۂ چنگ — می خون رنگ وکیش زردہشتی (دقیقی،ص ۱۸۰)

ازین فرخندہ فروردین وخرم جشن نوروزی — نصیب خسرو عادل سعادت بادو پیروزی (فرخی،ص ۴۱۷)

دستہای چنگش سبزۂ بہار باشد — نوروز کیقبادی وآزادوار باشد (منوچہری،ص ۲۱)

اس سبک کی ایرانی تلمیحات کے بارے میں سیروس شمیسا کہتے ہیں:

''اس سبک کی شاعری میں شخصیات اور بادشاہوں کے نام نوشیروان اور اس کی زنجیر،،خسرو، کیومرث، جیسے عیدیں اور رسمیں نوروز وسدہ وبہمنجنہ جیسی دکھائی دیتی ہیں۔یہ تلمیحات شاہنامہ سے ماخوذ نہیں،ان کا سراغ دوسرے مآخذ سے لینا چاہیے''(۱۴)

عربی تلمیحات کا استعمال کم ہوا ہے۔کہیں کہیں ان کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں:

موشوشت دلم از کرشمۂ سلمیٰ — چنانکہ خاطر مجنون ز طرّۂ لیلی (رودکی،،ص ۲۰۲)

اسی سبک میں فخرالدین گرگانی نے مشہور مثنوی ''ویس ورامین'' لکھی۔اس کے کردار آگے چل کر اساطیر میں شامل ہوتے ہیں۔اس کہانی میں ایک سرکش عشق موجود ہے جو اخلاق و قانون کے خلاف ہے۔عورت اپنے میاں سے خیانت کر کے اس کے بھائی کے ساتھ پیار کا رشتہ جوڑتی ہے۔انجام میں دونوں اس بیوی کے میاں کی دولت لوٹ مار کرتے ہیں۔دونوں مل کر اس کے خلاف سازشیں کرتے ہیں، آخر میں دونون اپنے پیار میں کامیاب نکلتے ہیں۔وہ شخص جو اس خیانت کی قربانی بنا ان دونوں خیانت کاروں کو خوشی کی دعا دیتا ہے۔یہ کہانی دردوسوز سے بھرپور ہے اور اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ بقول شکسپیئر عشق کا چرخ کبھی بھی ہموار راستہ طے نہیں کرتا۔(۱۵)

پانچویں صدی کے آخر میں عربی الفاظ اور تراکیب کی تعداد بڑھتی جاتی ہے۔اسی طرح اسلامی تلمیحات کی طرف توجہ دی جاتی ہے۔اس دور میں اسلامی اساطیر کا رنگ گہرائی سے دکھائی دیتا ہے۔ڈاکٹر صفا اس بارے میں کہتے ہیں:

> ''پانچویں صدی سے لے کر ساتویں صدی کے آغاز تک فارسی، جو پہلے سے فارسی دری کے نام سے ایک محدود زبان رہی تھی؛ اب عراق و آذربایجان اور دوسرے علاقوں میں پھیلاؤ کی وجہ سے اس نے مقامی لہجوں سے مختلف الفاظ و تراکیب اپنے اندر سمیٹ لیں۔اسی امر سے فارسی دری کی وسعت میں اضافہ ہوا اور نئی تراکیب و الفاظ زبان میں داخل ہوئے اور پانچویں اور چھٹی صدی میں نامانوس اور غیر ضروری عربی تراکیب والفاظ فارسی میں شامل ہوئے۔''(۱۶)

بقول یوسف حسین خاں: غزل میں فطرت کبھی موضوع نہیں بن سکتی، لیکن وہ موضوع کا پس منظر ہو سکتی ہے۔(۱۷) شاعر گلشن فطرت کی نیرنگیوں کا تماشا اپنے اندرونی احوال ومحرکات کے حوالے سے کرتا ہے اور ان کی شاعرانہ توجیہ پیش کرتا ہے۔فارسی شاعری کو پہلی تین صدیوں، یعنی پانچویں صدی کے آخر تک فطرت کی شاعری کہنا چاہیے۔فطرت کی طرف توجہ کے لحاظ سے یہ دور فارسی ادب میں بھرپور دور ہے۔کسائی کے اشعار اس خصوصیت کی سب سے بڑی مثال ہیں۔

فارسی شاعری کے چوتھے دور میں (۴۵۰-۵۰۰ ہجری) دو قسموں پر مشتمل شاعر موجود ہیں۔ایک وہ ہیں جو لامعی اور معزی جیسے اپنے گذشتہ دور کی شعری تصاویر کو بروئے کار لاتے ہیں۔دوسرے وہ ہیں جو ازرقی اور مسعود سعد سلمان جیسے پچھلی تصاویرِ فطرت سے تھوڑی تبدیلیوں کے ساتھ استفادہ کرتے ہیں۔درازی شب اور ستاروں

کے نکلنے اورڈوبنے اور جیل سے متعلق مسعود سعد سلمان کی تصاویرِ فطرت لا جواب ہیں اور تصاویرِ فطرت میں اس کے فلسفیانہ انداز کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں، اگرچہ ان کی تراکیب نئے خیالات پر مبنی نہیں ہیں ۔اس دور کی فارسی شاعری میں فطرت اپنے عروج پر ہے جس میں رنگ اور اشیا کی ہندسی اشکال خاص طور پر مرکزِ توجہ رہی ہیں

فطرت پسندی ،حقیقت پسندی اور باہر کی طرف کا رجحان اس بات کا باعث بنا کہ شعرا فطرت کی جزئیات نگاری کی زیادہ توصیف کریں، اس لیے تراکیب میں یہی خصوصیت دکھائی دیتی ہے۔

دل مرا عجب آید ہمی زکار ہوا　　　　که مشکر نگ سلب شد ز مشکبوی صبا (عنصری، ص ۳۷)

فراخ جیحون چون کوه شد ز بسکه درد　　　　کلاه و ترکش وزین و داروغه بود انبار (عنصری، ص ۶۳)

جیسا کہ اس دور میں عربی تراکیب والفاظ کا رواج ہوا، ناصر خسرو بھی ایسی تراکیب کو بروئے کار لاتے ہیں۔مثال کے طور پر ترکیب ''نادرالزمان'' کو اس نے اور منوچہری نے اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔اس دور میں دوسری عربی تراکیب کی مثالیں ہیں: ضرب الرقاب، طاب علیک الصبوح، کحل الجواہر، قصب السّبق وغیرہ۔

نشاطیہ لہجے کی وجہ سے منوچہری قدرتی مناظر اور شراب و زندگی کا شاعر ہے۔ وہ سب شعرا سے زیادہ فطرت کا دلدادہ ہے۔اس کی پیدائش دامغان میں ہوئی ہے۔وہیں پلا بڑھا۔اس نے صوبۂ مازندران کے سرسبز قدرتی مناظر اور صوبۂ خراسان کے معتدل موسم کا مشاہدہ کیا ہے۔ان سے متاثر ہو کر ان کے مناظر کی خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ پرندوں، پھولوں، کپڑوں اور موسیقی کے سازوں کے ناموں کا ذکر کیا ہے۔اسی طرح رات کے وصف، ستاروں کے نام اور آسمان پر ان کے قرار پانے کی صورتِ حال اور نجومیوں کی آراء سے استفادہ کیا ہے۔اس کے اشعار میں نغمہ ہے:

چو از زلفِ شب باز شد تابہا　　　　فرومُرد قندیل محرابہا (منوچہری، ص ۵)

ناصر خسرو نے قرآن کریم کی تمثیلات اور تشبیہات سے کافی استفادہ کیا ہے۔اس کی شاعری میں قرآن، ''نہج البلاغہ'' اور حدیث کے مفاہیم کثرت سے نظر آتے ہیں۔

پریر قبلۂ احرار زاولستان بود　　　　چنانکه کعبه ست امروز اہل ایمان را (ناصر خسرو، ص ۱۱۷)

اسلام کی آمد کے بعد اسلامی تہذیب کے زیرِ اثر شاعروں اور لکھنے والوں نے اس تہذیب کے علوم پر عبور حاصل کرنے کی کوشش کی۔فارسی ادب میں یہ اثر چوتھی صدی میں یعنی رودکی کے بعد دکھائی دیتا ہے۔عہد سامانی اور غزنوی دور کے شروع میں رودکی، دقیقی اور فردوسی جیسے شاعروں کے ہاں ایرانی زرتشت، انوشیرواں، بزرجمہر، اوستا، زند

وغیرہ جیسے اساطیر پائے جاتے ہیں لیکن پانچویں صدی کی شاعری میں ایرانی تلمیحات کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ اسلامی رنگ چڑھنے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ فرخی کہتا ہے:

نام تو نام ہمہ شاہان بسترد و ببرد　　　　شاہنامہ پس ازاین ہیچ ندارد مقدار (فرخی، ص۸۰)

فرخی تلمیح کا استعمال نہایت خوبی سے کرتا ہے۔ منوچہری کے دیوان میں ایرانی تلمیحات کی نسبت زیادہ اسلامی تلمیحات دکھائی دیتی ہیں اور تراکیب میں عربی الفاظ نظر آتے ہیں۔ اسی طرح نظیری کی شاعری میں یہی خصوصیت دکھائی دیتی ہے:

یکی چون دیدۂ یعقوب و دیگر چون رخ یوسف　　　　سہ دیگر چون دل فرعون، چہارم چون کف موسی

(منوچہری، ص۱۰۹)

سبکِ خراسانی میں شعرا ایرانی اور قومی رسومات کی طرف توجہ دینے کی بجائے اسلام و عربی قوم کے ناموروں اور سامی اساطیر کی طرف رخ کرنے لگے۔ عنصری کی شاعری میں ایرانی تلمیحات سے زیادہ اسلامی تعلیمات نظر آتی ہیں۔ مثلاً اس کے ہاں فریدون؛ افسانہ اور تخیل کے علاوہ کچھ نہیں ہے:

اگر ز دجلہ فریدون گذشت بی کشتی　　　　بہ شاہنامہ براین بر حکایتست و سمر (عنصری، ص۲۱۰)

شاہ کے ممدوح عرب کے بزرگوں پر برتری محسوس کرتے تھے۔ اسی وجہ سے کہیں کہیں پچھلے بادشاہوں اور ایرانی اساطیر کا نام لیا جاتا تھا صرف اس کی وجہ یہ تھی کہ ان کو اپنے ممدوح کے سامنے ذلیل دکھایا جائے۔ ایرانی عید نوروز، مہرگان، سدہ یا اسلامی تہوار عید الفطر، اضحیٰ کو اس زمانے کے دربار میں رواج تھا۔ دربار میں ایرانی اور اسلامی عیدیں منائی جاتی تھیں اور سلاطین کے لیے تحفے آتے تھے۔ عنصری نے بھی ان جشنوں کے وصف میں شاعری کی ہے:

خدایگانا گفتم کہ تہنیت گویم　　　　بہ جشن دہقان آئین و زینت بہمن (عنصری، ص۲۳۹)

اور عید الفطر کی تہنیت میں کہا ہے:

خجستہ باد بدو عید و روزہ پذیرفتہ　　　　خجستہ باد براو سال و ماہ و لیل و نہار (عنصری، ص۸۶)

اس سبک کی ایک اور خاص خصوصیت یہ ہے کہ معشوق کبھی مرد ہے اور کبھی شاعر کا غلام۔ اس کی مثال سنائی ہے جس کا میلان اس دور کے دیگر شعرا کی طرح خوبصورت لڑکوں کی طرف تھا۔ وہ ایک قصائی کا دلدادہ تھا۔ (۱۸) شفیعی کدکنی اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ فارسی شاعری نے چوتھی پانچویں صدی کی سپاہی زندگی سے ایک مضبوط رشتہ

لیا ہے، جس کا رنگ دوسرے ادوار پر بھی چڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کی اصلی وجہ یہ ہے کہ مشرقِ ایران خاص طور پر خراسان میں ہم جنس سے عشق کی لت عام ہو گئی تھی، کیوں کہ اس وقت عورتوں کو جنگ میں ساتھ لے جانا ناممکن تھا، اسی لیے سپاہی لوگ اپنے غلاموں کو ساتھ رکھتے تھے۔ خاص طور پر غزنوی دور کی شاعری میں معشوق عورت کے بے جائے امرد ہے۔ ایک اور وجہ درباری شاعری کا فروغ ہے جس کا مخاطب اہلِ جنگ اور جنگی ہتھیار کو جاننے والے ہیں۔ اس خصوصیت کی وسعت چھٹی صدی تک ہے۔ تیر، کمان، غمزہ، شمشیر، ناوک، خدنگ، کمندِ زلف، غیرہ سے بنی ہوئی تراکیب و تصاویر اس امر کا مظہر ہیں۔ (۱۹)

اسی عرصے میں غزنویوں یعنی ترکوں نے ایران پر قابو پایا۔ یہ بھی ایرانی تلمیحات کے استفادہ میں کمی آنے کی ایک وجہ بنی۔ اس کے باوجود کہیں کہیں ایرانی اساطیر ملتے ہیں۔

چھٹی صدی میں سلجوقی دور میں ایرانی اور اسلامی تلمیحات ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہیں۔ اگرچہ اسلامی تلمیحات کا رواج زیادہ ہوا ہے۔ مثال کے طور پر انوری کی شاعری میں اکثر حضرت سلیمان کی کہانیوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ امیر معزی صریح طور پر شاہنامہ کو جھوٹ اور بناوٹی کہتا ہے:

گفت فردوسی بہ شہنامہ درون چندان کہ خواست — قصہ ہای پر عجایب فتح ہای پر عبر

من عجب دارم ز فردوسی کہ تا چندان دروغ — از کجا آورد و بیہودہ چرا گفت آن سمر

در قیامت روستم گوید کہ من خصم توام — تا چرا بر من دروغ محض بستی سر بہ سر (معزی، ص ۲۸۶)

اس دور میں غنائی داستان پر عربی رنگ کا ملاّ چڑھا نظر آتا ہے۔ عربی معشوق میں سلمیٰ، عفرا، اسما وغیرہ شاعری میں جگہ پاتے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ سبک خراسانی (چھٹی صدی) تک ایرانی اساطیر کا رواج ہے۔ ہم سبکِ خراسانی کے مختلف ادوار کی تلمیحات کو مختصراً یوں بیان کر سکتے ہیں کہ سبک خراسانی کے مختلف ادوار میں (سامانی دور میں) قرآنِ پاک اور اس کی آیات اور احادیث اور ایران کی پرانی روایتوں اور افسانوں کا اشارہ بطور مشترک ملتا ہے، اور غزنوی دور میں ایرانی کے رزمی افسانوں اور ایرانی روایتی داستانوں اور ان کے کرداروں اور ایران میں اسلام سے پہلے کی روایات اور رسومات اور جشنوں، تاریخی واقعات کا ذکر گہرے رنگ میں موجود ہے۔ سلجوقی دور میں مذہبی کہانیوں اور عربی روایتوں، رسومات اور آداب اور کہانیوں کی طرف اشارہ کثرت سے ہوا ہے۔

سبکِ عراقی میں، جو چھٹی صدی سے لے کر نویں صدی تک جاری ہے؛ ایرانی اساطیر پیچھے ہٹ کر اسلامی

تلمیحات شاعری میں جڑ پکڑ کر آگے بڑھتی چلی جاتی ہیں۔مثال کے طور پر خاقانی نے اس شعر میں حسنِ زلیخا کو موضوعِ شاعری بنایا ہے:

از خُلق یوسفیش پیرانہ سر جہان　　　　پیرایۂ جمال زلیخا برافکند (خاقانی،ص ۱۳۸)

ساتویں صدی کے بڑے شعرا میں مولانا جلال الدین بلخی کا نام سرفہرست ہے۔انھوں نے بہت کم ایرانی اساطیر اور زیادہ تر قرآنی قصص سے استفادہ کیا۔اسی صدی میں حافظ اور سعدی نے اکثر اسلامی تلمیحات سلیمان و موسیٰ وغیرہ سے استفادہ کیا ہے،کہیں کہیں عاشقانہ کہانیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔اس کی مثال ''لیلی و مجنوں'' کی کہانی ہے۔شمیسا اس سبک کی تلمیحات و تراکیب کے بارے میں کہتے ہیں:

''چھٹی صدی میں سلجوقی مذہبی مدارس کا قیام اور اسلامی تعلیم کی ترویج کرنے لگے۔اسی وجہ سے اس دور کی شاعری میں آیات و احادیث و اسلامی تلمیحات کا اشارہ گذشتہ سے زیادہ ملتا ہے،یہاں تک کہ بعض شعرا ایرانی اساطیر خاص طور پر ''شاہنامہ'' کے خلاف کھڑے ہوجاتے ہیں۔سنائی نے پہلی دفعہ سنجیدگی سے عرفانی مضامین کو شاعری میں داخل کیا۔اس کی شاعری میں آیات واحادیث کا اشارہ اور ثقیل تراکیب کا استعمال خاصہ ہے۔سنائی نے اپنے خلاق ذہن سے عجیب تراکیب بنائی ہیں جو گوناگوں خیالات کو ظاہر کرنے میں مدد دیتی ہیں،مثلاً نقشبند عقل و جان،مہجوران آب و گل،دیو سرای استخوانی،چار دیوار عشق،صادقان گرمرو،دولشکدۂ چرخ،خورشید زرافزای،لب بوسہ خواہ،شیر آفرین گلشن روحانیان،غلہ دار آز،طرفداران الٰہی،نہنگ کفر ودین غیرہ۔چھٹی صدی میں غزل کی توسیع تصوف کے عروج پر ہونے کے ساتھ ہے اور عارفانہ خیالات کے اظہار کے لیے سب سے مناسب ہیت یہی غزل ہے۔''(۲۰)

اس سبک کے مشہور شاعر ہیں:خاقانی،نظامی،انوری،جمال الدین اصفہانی،ظہیر فارابی،کمال اسماعیل، سعدی،مولانا رومی،عراقی،حافظ،خواجو کرمانی،اوحدی مراغہ ای،فقیہ کرمانی،سلمان ساوجی۔اس دور میں عربی ادب کی طرف میلان پیدا ہوتا ہے۔شعرا عربی ادب سے متاثر ہوکر لیلیٰ،سلمٰی،مجنون،عروہ جیسی عربی تلمیحات کا استعمال کرتے ہیں۔علمی اصطلاحات شامل ہونے لگتی ہیں۔اس سلسلے میں انوری اور نظامی کے نام سرفہرست ہیں۔نظامی نے علوم وفنون

کی اصطلاحات استعمال کر کے اپنی مہارت کا اظہار کیا ہے۔ انوری کی شاعری عربی الفاظ، نجوم، فلسفہ وحکمت وموسیقی کی اصطلاحات، تاریخی تلمیحات اور صنائع لفظی ومعنوی کے استعمال کی وجہ سے عام قاری کے فہم سے بالا ہو جاتی ہے۔ خاص طور پر اس کی قصیدہ نگاری میں دور از کار تلمیحات موجود ہیں، حال آنکہ اس کی غزل نگاری میں ایسا نہیں ہے۔ انوری کی غزل گوئی میں نئی تراکیب نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر دیر وصل، جام مردفگن، ہزینۂ مرہم، دریا ضمیر، صور بخش ہیولٰی، اعادۂ معدوم، بادام دومغز، بلوغ طوبیٰ، جبر رکاب امر، صاحبقران نطق، شہسوار سر سرئی، کاخ چہار پوشش، گوژ پشت مینا رنگ، یاجوج بہتان، یاجوج تمنا، سہ فرزند آتشیجان، عاقلۂ آسمان، سیمرغ صبح، صراف قضا۔

اسی طرح اس شاعری میں عربی تراکیب کثرت سے موجود ہے:

رنگِ رخسار ضمیرت راشنا گفت آفتاب لون اوشد احسن الالوان وہو المستنیر (انوری، ص۲۲۴)

خاقانی کی تراکیب اس کی وسعتِ معلومات کی وجہ سے مبہم ہیں۔ عیسوی تلمیحات کے ساتھ اس کی شاعری میں عربی تراکیب اور قرآن و حدیث کے اقتباسات کی کثرت ہے۔ مثال کے طور پر عود الطیب، سوق الثلاث، دق الکوس، بیت الزفا، دار القمامہ، ماء الحمیم۔ اس کا دیوان ترکی الفاظ سے بھر پور ہے۔ اس کی شعری زبان نئے مرکب الفاظ پر بنیاد ہے اور اس کی یہی خصوصیت دوسرے شعرا پر اس کی برتری ہے۔ نئی تراکیب، جو مختلف الفاظ سے سابقہ اور لاحقہ کے طور پر بنتی ہیں؛ اس کے اشعار میں بھر پور ہیں۔ مثال کے طور پر: گیتی داور، سکندر گوہر، تنین دم، دریا نما، جیحون ہنر، جرعہ چین، آتش سخن، رستم کمان، اسکندر مکان، کوثر عمل، آتشین کاسہ، زیبق عمل، زریّن عمل، سیہ کاسہ، مہندس لقب، ملّت طراز، بدعت گداز، آسمان زنار، افعی تن، زمرّد سلب، منکوب طبع، منکوس طالع، طوفان سخا، طاق آرایش وغیرہ۔

نکہت حوراست یا ہوای صفاہان جبہت جوزاست یا لقای صفاہان (خاقانی، ص۳۵۳)

خاقانی کی اکثر تراکیب تشبیہ، استعارے اور کنایہ کے طور پر استعمال ہوئی ہیں۔ یہ کیفیت اس کے معیارِ شاعری کو اعلیٰ سطح تک پہنچاتی ہے۔ مثال کے طور پر اس شعر میں:

سنبلۂ چرخ راخرمن شادی بسوخت کآتش خورشید کرد خانۂ باد اختیار (خاقانی، ص۱۸۳)

خانۂ باد سے مراد برجِ میزان ہے۔ یہ تراکیب اس کی نجوم سے متعلق وسعتِ معلومات سے نکلتی ہیں۔ ایسی دوسری فنی تراکیب ہیں: عشر تکہ چرخ (فلکِ سوم)، قطبِ سماک نیزہ، کرسی شرف (برجِ حمل)، میکدۂ غم، مرغِ یاقوت

پیکر (آتش) شاہ یہ اسبہ (خورشید) ہفت چتر آبگون (آسمان) طغرای فقر، مشرف وحدت، نقدِ جفا، ابجد سودا، سورۂ سر، پیرِخرد، بپید مہرۂ وحدت، سیاہ خانۂ وحشت، قفسِ پنج حسّ سجادۂ زربفت (نورخورشید) زوبین اصفر (شعارِ خورشید)، شہ طغانِ عقل، نکتۂ دوشیزہ، نظامان سحر، ضرّابان شعر، خاک بیزان حسد، روزکوران ہوا، ہند معنی و چین صورت، دوطفل ہندو (آنکھ کی دو پتلیاں)، مارضحاک اور اژدہای حمیری (زنجیر) غم سرای عاریت، یاقوت بلورحقّہ (شراب) خورشید ہوانقاب (شراب)، معتدل سرای آبنوس (دنیا کا استعارہ)، کعبتین سند روی (ماہ وخورشید کا استعارہ)، دوقفل شکر (ہونٹوں کا استعارہ) تختۂ گل (رخسار کا استعارہ) آہو برہ (ستارے کا استعارہ)۔

خاقانی نے ایک چیز کے لیے مختلف استعارے استعمال کیے ہیں۔ مثال کے طور پر خورشید کے لیے طاووس آتشین پر، طشت زر، پرندۂ یاقوت پیکر، خنگِ سرکش، شاہد زربفت پوش، شاہد طارم فلک، آینۂ سکندر، خشت زربفت، بیضۂ آتشین کرکس سیاہ شب، طفلِ خونین، آتشین کاسہ، شاہ یک اسبہ اور دیگر تراکیب۔ (۲۱)

خاقانی کی تراکیب میں لسانی حوالے سے ایک خوبی ہے اور وہ یہ کہ اکثر تراکیب میں بلند اور عمودی آواز ہے۔ نظامی کی تلمیحات بھی مبہم ہیں۔ اس کی تراکیب سے اگلے شعرا متاثر ہوئے ہیں۔ مثلاً حافظ نے ترکیب ''خلافِ آمدعادت'' کو نظامی سے لیا ہے۔ نظامی نے لاحقوں اور سابقوں سے مختلف تراکیب بنائی ہیں جو اس کے معاصر شعرا کے ہاں نہیں ملتی ہیں۔ (۲۲)

اس کی تراکیب میں ترکی تراکیب کی کثرت ہے۔ مثلاً ترکِ دلستان، ترکِ طناز، ترک نازنین اندام، ترک چشم، ترکان عرب نشین، ترک تازی اندام، ترک چینی، ترک رومی کلاہ، ترک سلطان شکوہ، ترک سیہ چشم، ترک سمن وغیرہ۔ نظامی کے ہاں عربی تراکیب کی فراوانی ہے: تبارک اللہ، بارک اللہ، افصح الدلایل، اوضح الدلایل، لاعیب لہ، مااعظم شأنک، اللہ معک، علاج الرأس، دم الآخرین وغیرہ۔

عطار نیشاپوری عارف ہونے کے باوجود قومی اساطیر کی طرف رجحان رکھتا ہے، مثلاً بیژن کی کہانی میں افراسیاب نفس، ترکستان طبیعت، ایرانِ شریعت وکیخسر وروح جیسی تراکیب آئی ہیں۔ اسی طرح اس نے پیر کے لیے رستم کا استعارہ لیا ہے۔ اس کی شاعری میں علمی اور حکمی تلمیحات عامیانہ تعبیرات سے استعمال ہوئی ہیں۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری کو کبھی کبھی مشکل بناتی ہے۔ اس کے اشعار میں بے شمار عربی الفاظ آئے ہیں۔ مثلاً رأی العین، لاینفع علی القطع علی الحق، ہل من مزید، مادام ماحضر، ماجرا، لایعقل، جنات النعیم، خیر الشباب، دارالقرار، فی المثل، حاش للہ، طلیق

اللہ، ربیع فی القصص۔ عطار کی شعری تراکیب اس کے عرفانی تفکر سے اٹھی ہیں۔ یہ تراکیب اس بات کا ثبوت ہیں: آفتابِ معرفت، میدانِ درد، برق استغنا، مرغ ہستی، چاووشِ عزت، دام تن، مرغ جان، کشتۂ حیرت، بحرِ حیرت، کوہ عرفان، نامہ عشق، چہار چوب طبع، غار وحدت، فرق بلی، تاج الست، الستِ عشق، مصر عزت، گردۂ خورشید، خوانِ فلک، حریم عزت، زبور عشق، آتش غیرت، طوقِ لعنت، زنار حیرت، دریای وحدت، چار دیوار طبایع، وادی تسلیم، کوس لایزالی، اقلیم معانی، برج فتوت، زبور عشق، مرقع عزت، دردیِ لعنت، بحرِ ریاضت، سماع غم، جرعۂ اندوہ، قلزمِ پر خون، گناہ آمرزِ عذر آموز، موسچۂ موسی صفت، سندان دار اللہ، دراجِ معراج الست، مہجور معنی، خلد پر ہوس، عذر تنگ ولنگ، دستارِ خوانِ لعنت، تنگبیز امتحان، منطق الطیر سخن، خام رگ (ناپختہ)۔ بقول ڈاکٹر رضا اشرف زادہ: عطار کی شاعری میں آیات و روایات کا استفادہ عطار کی شعری زبان کو سادگی سے باہر نکال کر اس میں پختگی کا سبب بنتا ہے۔ عطار کی اس قسم کی تلمیحات کی اہمیت اتنی ہے کہ اگر ہم ان کو اس کی شاعری سے نکال لیں تو کچھ باقی نہیں ہوگا۔ عرفان اس کی جان سے چنان شیر و شکر ہوا ہے کہ اس کی شعری تراکیب بھی قرآن وحدیث کے الفاظ سے بنی ہوئی ہیں۔ (۲۳)

اس دور میں دیگر تراکیب و تلمیحات کی چند مثالیں ہیں: آبِ حیوان، آبِ نافع، آدم، آذر، اسکندر، اسفندیار، اسقفِ نالندہ، اشہبِ روز، انگشتِ ارغنون، بہشتی روی ازرق پوش، بہمن، پورزال، پیشوای ستارگان، چرخِ نیلگون، خطِ جدول، خیبر، دخمۂ خضرا، رخسارِ صبح، رنگِ عید، زحل، سلیمان، شیبِ مقرعۂ صبح، عقربِ سرما، قارون، قوارۂ دیبا، کوثر، عفرا، عروہ، عطسۂ سحر، کتفِ کبود، کیقباد، گاورسِ ریزہ، گلگونۂ صبح، مریخ، منصور، نقرۂ خنگ، نوح، نوذر و غیرہ۔ اس صدی میں بہت سی تراکیب ایسی ہیں جن میں عدد اور موصوف کا استعمال ہوا ہے۔ ان میں سے بعض تراکیب علمی بنیاد پر مشتمل ہیں اور بعض عام لوگوں کے عقیدوں کی بنیاد پر مشتمل ہیں۔ ایسی تراکیب، جو مجازی معانی پر مشتمل ہیں ہفت قرا ہفت دریا ہفت مردان، نہ گلشن، نہ حصار مینا وغیرہ پہلے بہت کم نظر آتی تھیں۔

چھٹی صدی میں نئی تراکیب کی فراوانی ہے جن کو اگلے شعرا عاریتاً لیتے ہیں۔ سنائی کے اشعار میں بھی ان اخلاقی اور عرفانی موضوعات کے مطابق بے شمار وصفی تشبیہی اور استعاری تراکیب ہیں۔ ان میں سے اکثر نئی تراکیب ہیں جن کا سراغ اس سے پہلے کے فارسی ادب میں نہیں ملتا۔ ان کی مثالیں ہیں: شاہ خرسندی، جامۂ خلقت، دو جوانمرد عقل و جان، مرغ راحت، باغِ رنج، شیخِ عدل، ساحل لا، باغِ دل، دریچۂ ہزل، روزِ عزل، باغِ سنت، فرش توحید، شارع مسلمانی، تختۂ آز، بادِ عشوہ، براق بقا، آتش پنداشت، نقد عشق، سراضربِ عشق، گلشن تحقیق، صفِ ہستی، مرتعِ حلم، چارسوی

عنصر، خرابات جوانمردی، ضرب دین آرای، رمزہای عقل انگیز، آب آتش افروز، آتشِ آب سوز، چارمیخ تن، آتشِ نشانِ بی آب، مردِ خواجگی آموز، درِ پادشاہی سوز، شاہد پیچ پیچ، نالشِ کشکین، عقل ناکس روی، آفتابِ انجم سوز، نگارستان نقاش طبیعی، بادہ ہای عافیت سوز وملاکت کاہ، چراخواران صورت، جزاخواہان معنی، متواری روانِ عشق، سرپوشیدگان عقل، نقاشان روحانی، سرای پنج در، مادرِ زندانی زای، چارمیخ چہارطبع، شہربند پنج بند حس، سراضرب عقل ونفس وفلک، دیو بستہ گیر، گشادہ نامۂ عقل، گلبنہای پروین پاشِ باغ، زرگران نہ فلک، رایگان آباد عشق، تردامنان عقل، ہودج کشان عشق، ہل من مزید عشق وغیرہ۔ (۲۴)

شفیعی کدکنی سبکِ خراسانی اور عراقی کا موازنہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ سامانیان کے دور میں شاعری میں اساطیر، خاص طور پر ایرانی اساطیر کی تخلیقی تصویروں کی عزت بہت دکھائی دیتی ہے لیکن اس کے بعد ترک قبائل کے سیاسی قبضہ اور اسلام کے پھیلاؤ سے رفتہ رفتہ یہ عزت کم ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ان کو طنز اور طعن کا نشانہ بھی بنایا جاتا ہے۔ عربی اساطیر: عروہ عفرا، سلمی، ہند، ولیلیٰ، عزہ، اسماء، سلیمی، لیلیٰ وغیرہ جیسے ایرانی اساطیر کی جگہ لینے لگتے ہیں۔ (۲۵)

سبکِ عراقی میں عرفانی مضامین اپنے عروج پر پہنچتے ہیں۔ دراصل سبکِ عراقی کی سب سے نمایاں خصوصیت عرفان کا رواج ہے اور دوسرے یہ کہ اس کے لیے سب سے مناسب صنفِ شاعری غزل ہے پھر اس سبک میں غزل کا رواج بھی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مولانا روی کا ایک بڑا نام ہے۔ آٹھویں صدی میں حافظ عرفانی مضامین کو اپنی شاعری میں باندھتا ہے۔ عرفانی موضوعات کی مناسبت سے قرآنی اور اسلامی تلمیحات بھی اس سبک میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ سب سے زیادہ مولانا کی شاعری قرآن پاک اور احادیث سے متاثر ہوئی ہے:

خواست تا او سجدہ آرد پیش بت　　　بانگ زد آن طفل کانّی لم امُت (مولوی، مثنوی، دفترِ اول، ص ۷۸۵)

اسی طرح عقل اور علم مذمت کا نشانہ بنتے ہیں۔ غزل میں تراکیب وتلمیحات کا اہم کردار ہے۔ شاعر ان کو علامات کے لیے بروئے کار لاتا ہے۔ مثال کے طور پر عرفان کی بنیاد رزمیہ ہے۔ اگرچہ رستم وسیامک جیسے کردار تلمیح کے طور پر آتے ہیں لیکن یہ وہ کردار ہیں جو دیوِ نفس سے لڑتے ہیں اور ان کے منظر تنبیہ اور نصیحت کا مظہر ہوتے ہیں، چناں چہ تلمیحات میں ایک تخلیق کاری نظر آتی ہے۔ یہ تخلیق کاری مولانا کی شاعری میں نمایاں ہے۔ اس کی شاعری میں تلمیحات علامتی اور رمزیہ حیثیت رکھتی ہیں۔ مثلاً مولانا کے ان اشعار کی تلمیحات کے بارے میں سیروس شمیسا کہتے ہیں:

جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او | آن نورروی موسی عمرانم آرزوست
بمای شمس مفخر تبریز روز شرق | من ہدہدم حضور سلیمانم آرزوست (شمارۂ ۴۴۱)

''مولانا علامتی زبان میں خدا سے روح کے رابطے کو بیان کر کے اس کو اپنی داستان اور شمس سے ملاتا ہے۔شمس وہی سلیمان ہے اور مولانا ہدہد۔سلیمان خدا کا رمز ہے۔شمس تبریزی بزرگ مشاہیر جیسے خدا کا مظہر ہے،فرعون جسم،نفس اور مادیات اور ظاہری دنیا کی علامت۔مولانا اور شمس کی داستان حقیقی ہے اسی وجہ سے ہر جملہ اور ہر مصرع و شعر قاری پر اثر انداز ہوتا ہے اور قاری ان کو مولانا کی حقیقی زندگی اور اس کا مولانا کی داستان سے رابطہ قائم کرنے کی تلاش میں ہے۔'' (۲۶)

یہاں عرفا اور صوفیہ نے اپنے تصانیف میں خضر کا نام کثرت سے لیا ہے۔انھوں نے خضر کو رہنما، پیرو مرشد اور لمبی عمر پانے والوں کا استعارہ لیا ہے۔خاقانی ''خضر'' کا لفظ ۶۹ دفعہ لایا ہے۔(۲۷)

درحریم کعبۂ جان محرمان الیاس وار | علم خضر و چشمۂ ماہی بریان دیدہ اند (خاقانی،ص ۸۹)

ایلخانی دور میں (۶۲۸ سے ۷۷۱ ھ) فخر الدین عراقی،امامی ہروی،ہمام تبریزی،محمود شبستری،اوحدالدین کرمانی،اوحدی مراغی،ابن یمین،خواجو کرمانی جیسے صوفی شعرا کی شاعری میں قصائد و غزلیات مضامین تصوّف و عشق و معرفت سے مالا مال ہیں۔اسی طرح فارسی زبان میں مروجہ الفاظ پیمانہ،ساغر،مستی،میکدہ جیسے غیر متصوفانہ الفاظ شاعری میں نظر آتے ہیں جو عارفانہ شاعری میں خاص انداز میں استعمال ہوتے ہیں،چناں چہ صوفیہ کے ذریعے ان الفاظ سے ساختہ شدہ تراکیب کا ایک مستقل مفہوم بنایا گیا۔مثال کے طور پر یہ تراکیب: بادۂ عشق،می باقی،میکدۂ وحدت،می وحدت اور یہ الفاظ: صومعہ،خرابات،قلاش،ابدال،طامات،ترہات،لاوالا،تسلیم،سالوس،جال،صفت،صفا،صحو،محو،فنا،ملکوت،وقت،صفای وقت،ناموس،طریقت،باطن،قلندر،غیرت،اسرار،محرم و نامحرم،درد،خامی و پختگی،خوف،رجا،سماع اگر متصوفانہ مفاہیم کا مقصود نہ رکھیں تو پھر ہم ان سے الفاظ کے حقیقی معنی نکال نہیں سکتے ہیں اور ان کو جوڑنا (ترکیب بنانا) بھی صحیح نہیں ہوگا۔

سبکِ عراقی میں شعرا نے پچھلے شعرا کی تراکیب سے استفادہ کیا ہے۔اس کے باوجود تراکیب کے حوالے سے ان کے اشعار قابلِ توجہ ہیں۔اس کا ایک عمدہ نمونہ مولانا ہے۔اس کی شاعری نئی تراکیب سے بھرپور ہے۔یہ تراکیب

اس کی وسعتِ فکر سے نکلتی ہیں۔ جہاں اس کا تفکر نیا ہو یا وہ کسی بات سے نئی تعبیر نکالے، وہاں فوراً ایک نئی ترکیب سامنے کھڑا کر دیتا ہے۔ مثلاً نیست وش، گورخانۂ راز، استاد کامل معرفت، ابلیس آدم روی، نصرانی گداز، حکم مُرّ، صحرای بی چون، مزاج خم عیسی، گنج آگنان کنج کاو، وعظ گفتار زبان وگوش جو، موج خاکی، کژخوان، زردخانۂ اولیا، طومار ہای کژبیان، منقلب رو، جانِ عشق آمیز روی، جہانِ بی ثبات، جہان سوز طبیعی خو، نسیم یوسفان، آتش مومن سوز، لقمۂ حرص وامل، علم الاسماء بگ، دوزخ گلو، جہلِ برف باف، بادۂ منصوری، قلندر دل، بحر شعار، مشرقِ یزدانی، شرابِ شیر گیر، منکران دیو صفت، قاضی شیرین قضا، یار مقام دل، خمرِ دل، خرمن لدن، سفہ فرما، عشق شرکت سوز، دام مرد انداز وحیلت ساز، دیدۂ معدوم بین، اوستاد سحر باف، خونیانِ دیو، اوباشی خیال، یارِ مقام دل، آتشِ جان رنگ، لبِ خمار، وصفِ جبریلی، حیاتِ آن دمی، باریک ریس، اہلِ قل، نورِ رقص انگیز، آہوی شیر افکن، ساغرِ شش سو، شادیِ غم سوز، ابرِ شکربار، جغدِ طوطی خوار، وادیِ خونخوار ہفت سوراخ نفاق:

کای لطیف استاد کامل معرفت   فاش اندر شہر ہا از تو صفت (مولانا، مثنوی، دفتر اوّل، ب ۱۸۷)

مولانا کی اکثر تراکیب محاکات (فارسی میں اسے تشخیص کہتے ہیں) کی نوعیت رکھتی ہیں: لگدکوب خیال، پای معنی، اصبعین نورحق، جانباد، کوفتۂ دی، مغزِ سرِ غم وغیرہ۔ اس کی بعض تراکیب تشبیہ کی خوبی پر مشتمل ہیں: گندمِ خیال، پنجۂ تقلیب رب، ترکش عمر، باران عطا، خورشید کرم، اسپ ہمّت، شیر حکمت، عیسی جان، جاروبِ مرگ، زنجیرِ جبّاری، علیین جان ودل، دُرجِ جان، حبسِ آب وگل، خُمِ صفا، سیاہابۂ جفا، بتِ نفس، بوجہل تن، صحنِ جان، آتشِ طبع، آہن وسنگ ستم، رسنہای سبب، آبِ حلم، آتشِ خشم، بادِ حرص، باد اجل، مرکب استیزہ، جسِ جہان، مردم نفس، باد درویشی، باد کبر من لدن، بحر دل، بحر تن، حوضِ دل، چراگاہِ ستم، غارِ سعادت، خرمن ماتم، آہوی یاہو، کحلِ انا اللہ، فرعون منی، مصر تن، جام توبہ، ابر بیماری، شیشۂ حجت، شکرینۂ یقین، سرکہ انکار، شکرستان ازل، شرابدارِ عشق، شہسوار امرِ قل۔

مولانا کی شاعری میں عربی تراکیب بھی ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر: سوء القضا، حسن القضا، لعنۃ اللہ، رحمۃ اللہ، اولوا الالباب، نعم المعین، نعم المعیل، خالق الاصباح، رحمۃ للعالمین، صبغۃ اللہ، رب الفلق، نعم العوض، رب العباد، لایذکر، ما مضٰی، قاصرات الطرف، علام الغیوب، قرۃ العین۔ مولانا کے قرآن وحدیث سے لگاؤ کی وجہ سے عربی تراکیب اکثر قرآن وحدیث سے لی گئی ہیں۔ (۲۸) مولانا کی فارسی اور عربی تراکیب؛ دونوں اس کے اخلاقی، فکری اور عرفانی موضوعات کے مطابق ہیں۔

ساتویں صدی سے لے کے آٹھویں صدی تک پہلے سعدی اور اس کے بعد حافظ ہر قسم کی تلمیحات کا استعمال کرتے ہیں۔ مشہور اسلامی تلمیحات سلیمانؑ، موسیٰؑ وغیرہ، عشقیہ کہانیاں لیلیٰ ومجنوں جیسی ایرانی اساطیر بھی اس دور کی شاعری میں بیان ہوتے ہیں، مشہور قصص کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ حافظ ایک عقیدت مند مسلمان ہے اور اس کا رجحان اسلامی عرفان کی طرف ہے۔ اس کے باوجود اس کی شاعری ایرانی تہذیب وتمدن کا مظہر ہے۔ پیر مغان، دیر مغان، خرابات مغان، می مغانہ جیسی رمزیہ تراکیب اس کی شاعری میں کثرت سے ملتی ہیں۔ ان کے علاوہ رزمیہ، عاشق ومعشوق کرداروں کے نام اس کے اشعار میں خاص مقام رکھتے ہیں۔ جمشید (جم)، دارا، اسکندر، سیاوش، افراسیاب، کیخسرو، کیقباد، کسریٰ، کاووس، زردشت، مانی، شیرین، فرہاد، خسرو، اورنگ، گلچہر وغیرہ حافظ کے ایران کی پچھلی تہذیب سے لگاؤ کی نشاندہی کرتے ہیں۔

سعدی تراکیب کے استعمال میں ماہر تھا۔ اس کی تراکیب ابہام سے خالی ہیں۔ اس نے نرم تراکیب کا استعمال کیا ہے۔ اس کی ان تراکیب کی، جو صنعتِ تشبیہ پر مشتمل ہیں، کچھ مثالیں ہیں: برف پیری، خرقۂ توبہ، زیت فکرت، چراغ بلاغت، خیل اجل، کمان عمر، تیغ بلاغت، گل وصل، قبلۂ معنی، سقای ابر، خطیب سیہ پوش شب، شمشیر روز، بادہیبت، درختِ کرم، برِ نیکنامی، کلک فصاحت، گرداب خطر، لوح فکر، طبل عشق، درخت امید، بالین عدم، بادیۂ ہجران، دردِ درد، تیغ بیزاری، ملک فصاحت، دفتر دانایی، برق شوق، عیسی صبح، بارگاہ قبول، مصر چمن، برج معنی، تعویذ احسان، کلہ قاقمِ برف، نخلبندان قضاوقدر، کارگاہ قضا، زنجیر شوق، سیلاب درد، ولایت دل، لشکر عشق، ترنجبین وصال، دختر انفاس، قبایل زلف، فراش خزان، نقاش صبا، آہوی طبع، سایبان حسن عمل۔ ڈاکٹر غلام رضائی اس کی نئی تراکیب کی مثالیں دیتے ہیں: حسن دلاویز، طنبور بی مغز بسیار لاف، فاسق پارسا پیرہن، قطرۂ دریا پرتو، مشکین خط آہو گردن، ابروی زنگارین کمان، پلید اعتقادان پاکیزہ پوش، فریبندۂ پارسایی فروش، کژدمان خموش، پلنگان درندۂ پوش، افتان وخیزان تب، وجود حاضر وغایب، شب زندہ داران مردہ دل، پیرپای برجا، پارسایان سلامت جوی، ایام اندک اندک بخش، دشمن جملہ ربای، درم بہ جورستانان زر بہ زینت دہ، بنای خانہ کنان، بام قصر اندای، گرز مغفر کوب وتوانگر دلی۔ (۲۹)

چو بر ولایت دل دست یافت لشکر عشق   بہ دست باش کہ ہر بامداد یغمایی است (غزلیات سعدی، ص ۶۲)

اس کے اشعار میں سنائی، انوری اور خاقانی کی نسبت عربی تراکیب کم ہیں۔ سعدی نے عربی تراکیب کے استعمال میں میانہ روی کا لحاظ رکھا ہے۔ اس کی عربی تراکیب کی مثالیں ہیں: صائم الدہر، حاش للہ، یعلم اللہ، المنۃ للہ علی

الصباح، علی الصبوح وغیرہ۔اسی طرح سعدی کی تراکیب میں ترکی الفاظ بزک، آقچہ، تاراج، ارمغان، سوغات، یرغو، ترغو، کدش وغیرہ ملتے ہیں۔

غزل مختصر ہونے کی وجہ سے صنعتِ ایہام کو خوبی سے اپنے اندر سمو لیتی ہے، چناں چہ سبکِ عراقی کی غزل میں ایہام ایک اہم خصوصیت ہے۔اس حوالے سے حافظ کا نام پہلے آتا ہے۔اس کی شاعری میں تراکیب کہیں کہیں ایہام کے طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ برائے مثال اس کا شعر ملاحظہ کیجیے جس میں ''دخترِ رز'' آیا ہے۔اس ترکیب کے ساتھ ایہام کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔دختر رز شراب کے معنوں میں ہے لیکن سارے شعر پڑھ کر یہ معنی ذہن میں آتے ہیں کہ لڑکی جسے شراب سے تشبیہ دی گئی ہے، خانہ نشینی سے تنگ آ کر محتسب سے باہر جانے اور آزادانہ کام کرنے کی اجازت لیتی ہے۔دختر رز سے مراد غلط لڑکی ہے:

دوستان دخترِ رز توبہ ز مستوری کرد　　　شد بر محتسب و کار بہ دستوری کرد (حافظ، ص۹۳)

حافظ کی تراکیب کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس نے دوسروں سے تراکیب کو عاریتاً لیا ہے لیکن یہ انتخاب نہایت ہوشیاری اور آگہی سے ہوا ہے۔خاص طور پر اس نے شعری موسیقی کو ملحوظ رکھ کر ان کو چنا ہے۔حافظ ؛موسیقی، ہم آہنگی اور توازن کو برقرار رکھنے کے لیے شعر میں صامت یا مصوت کی تکرار سے کام لیتا ہے۔مثال کے طور پر شط شراب، شیخ وشاب، پیر پیمانہ کش، خیل خیال، صحبت صنم، خلوتی خوش، درخت دوستی، دلِ دردمند، جام جہان بین، خمِ می، دختر رز، جام مرصع، خورشید رخ، شراب بیغش، چشمہ عشق، آتش اشک۔

دوسرے شعرا کی نسبت حافظ زیادہ تر تاریخی وتہذیبی تراکیب کی طرف اشارہ کرتا ہے۔اس کے اشعار میں ایسی تراکیب خاص اسرار و رموز پر مشتمل ہیں۔قاری ان پر سوچ کر اور تاریخی وتہذیبی حوالے سے ان کا جائزہ لیتا ہے۔حافظ مختلف علوم اور خاص ناموں سے واقف ہے، اسی وجہ سے تلمیحات وتراکیب میں ایہام، تناسب اور تضاد کی صنعت خوبی سے برقرار رکھ سکتی ہے۔منظمۂ خون سیاوش اور جامِ مغامد جیسی۔حافظ کی تراکیب کی مثالیں ہیں: شیر بیشہ سوز، جام طرب شکار، رند عالم سوز، عفوگنہ فرسا، ابر خطاپوش، دل کار افتادہ، سیل اشکبار، شعر رندانہ، نکتۂ سربستہ، قطرۂ محال اندیش، گل خوش نسیم، می صوفی افکن، می مُغانہ، شراب تلخ صوفی سوز، آب آتشگون، جام زرافشان، دولت مستعجل، فکر جگر سوز، ترکان پارسی گو، اختر شبگرد، سروگل اندام، دل صنوبری، می گلرنگ، سرو صنوبر خراش، شمشاد خانہ پرور، تیز رو خوشخرام، شہسوار شیرین کار، شاہد شیرین کار شہر آشوب، بت مشکین کُلالہ، نوگل خندان، بت شیرین حرکات، چشم میگون، شمع سعادت پرتو، آب

طربناک، رندان نوآموختہ، پیرمی فروش، پیرِ دُردی کش، شاہباز سدرہ نشین، دیرِ دیرینہ، فلاطونِ خم نشین، جام مینائی، جام ہلالی، بہار توبہ شکن، زلف گرہ گیر، سراچۂ تقدیر، تختہ بند تن، دیرِ خرابات، ساکنان حرم ستر وعفاف ملکوت، نقد صوفی، نقش خود پرستیدن، پیر سالک عشق، قانون شفا، کنج محنت آباد، ساقی طرب، کاروبار دلداری، نسیم جعد گیسو، پادشاہ ملک وجاہت، حجاب چہرۂ جان، خسرو شیرین دہنان، نسیم می، قبای حسن فروشی، خرابات مغان، شاہ نشین چشم، رواق منظر چشم، دورِ قدح، شاہ نشین چشم۔ ان کی یہ تراکیب تشبیہ اور استعارے پر مشتمل ہیں: شاہ نشین چشم، جام تجلی صفات، گلزار اقبال، شاہین قضا، دیوان قسمت، طرح محبت، مشربِ قسمت، دایرۂ قسمت، نقطۂ تسلیم، آیینۂ اوہام، چشمۂ خورشید، مشرق پیالہ، باغ عارض ساقی، خورشید می، آفتاب می، سلیمان گل، عروس غنچہ، ابروی عید، رخ گل، بیخ غم، ورق ہستی، چہرۂ جان، غبارتن، میخانۂ عشق، چراغ می، تنور لالہ، منزل عشق، سرحد عدم، اقلیم وجود، بہار عمر، تخت چمن، چتر گل، مزرع سبز فلک، داس مہ نو، کیمیای بہروزی، قبای حسن فروشی، میکدۂ عشق، فلاطون خم نشین شراب، چراغ چشم، باد پریشانی، دام طرّہ، غمّاز صبا، زلف سنبل، دست نسیم، گلستان خیال، کلالۂ سنبل، طبیب امید، گل توفیق، غالیۂ مراد، خندۂ می، خون شقایق، برق عصیان، رواق منظر چشم، خزینۂ دل، گوہر اسرار، حقۂ دہن، حقۂ مہر، تخم محبت، سیب زنخدان، محراب دولت، جامۂ تقویٰ، خرقۂ پرہیز، محراب ابرو، کارگہ کون ومکان، بحرفنا، بحرعشق، ترک فلک، آیینۂ جام، آتش می، دیگِ سینہ، تخم خوشدلی، پروانۂ وصل، گوی بیان، نقش بند قضا، کمیت اشک گلگون، سرحد عدم، اقلیم وجود، لنگر حلم، کشتی توفیق، گوہر معرفت، گنج غم عشق، خاتونِ ظفر، بازی نظر، ابرہدایت، ادیب عشق، دانۂ خیال، بیت الغزل معرفت، دفتر نسرین وگل، مطرب عشق، قبای غنچہ۔ اس کی وہ تراکیب جو استعارے پر مشتمل ہیں: دوراہہ منزل (دنیا)، خون رز (شراب)، جام جہان بین (دل عارف) بلند نظر شاہباز سدرہ نشین (انسان)، دہقان ازل (خداوند)، مشاطۂ صنع، استاد ازل، سراچۂ ترکیب، دیر خرابات، ساکنانِ حرم ستر وعفاف ملکوت، پیر دہقان (شراب)، دختر رز، آب اندیشہ سوز، پیر گلرنگ (شراب)، جوانان چمن (سرو وگل و لالہ)، ترک سیہ دل (آنکھ کی پتلی)، چراغ سحرگہی (آفتاب)، خسرو خاور (آفتاب)، رواق زبرجد۔

حافظ کی شاعری کی عربی تراکیب کی مثالیں ہیں: کحل الجواہر، عین الکمال، حسبۃً للہ، لوحش اللہ، عفاک اللہ۔

صبور اس دور کی غزل کے موضوعات اور تراکیب کے بارے میں تین بڑے شعرا کے نام لے کر اپنے خیالات کو پیش کرتے ہیں:

''عطار نے عشق حقیقی اور محبوب حقیقی سے تعلقات بیان کرنے کے لیے محبوب مجازی کے رخسار، لب، چشم وابرو وزلف اور شراب، مینا، ساقی، خرابات کے ساتھ بنی ہوئی تراکیب استعمال کی ہیں۔ بعض جگہ تو شراب عشق و میکدۂ عشق کہہ کر اس بات کو واضح کر دیا ہے لیکن بعض جگہ محبوب یا ساقی کا اس طرح ذکر ہے کہ وہ سچ مچ چلتا پھرتا دل بہلانے والا، لذت بخشنے والا، شراب پلانے والا خوبصورت نوجوان ہے۔ فارسی غزل میں پہلی بار عارفانہ عشق کی جھلکیاں اور تصوف کے مفاہیم ''سنائی'' کے ذریعے دکھائی دیں، پھر ادب کے قیمتی اثرات عطار، مولوی اور حافظ کی غزلیات کے ذریعے فارسی ادب پر بروئے کار لائے گئے اور آٹھویں صدی تک اپنے عروج پر پہنچے۔ غزل میں عارفانہ مضامین کو پُر اثر الفاظ کی ضرورت کی بنا پر نئی تراکیب اور اصطلاحات فارسی غزلیات میں شامل ہو گئیں۔'' (۳۰)

صوفی شعرا نے تصوّف کے مضامین کو بیان کرنے کے لیے شراب، میخانہ، خرابات، جام و مینا، پیر مغان جیسی اصطلاحات سے کام لیا ہے۔ سعدی نے بھی انھی اصطلاحات کے سہارے تصوف و معرفت کے بنیادی مضامین کو بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے ایک بڑا نام مولانا رومی ہے۔ مولانا کثرت سے شراب کے لوازم کا ذکر کر کے ان سے تراکیب بناتے ہیں، ظہورالدین احمد اس سے متعلق کہتے ہیں:

مولانا روم شراب، ساقی، خم و پیمانہ اور میکدہ و خرابات کی اصطلاحات ؛تصوف و سلوک سے متعلق معانی و مفاہیم کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ بعض اوقات تو خود ہی اصطلاحات کا مفہوم واضح کر دیتے ہیں۔ مثلاً بادۂ عشق، میکدۂ الفت، خراباتِ محبت، لیکن بعض جگہ ان کو اسی طرح لغوی معنوں میں استعمال کیا ہے، اسے مجازی معانی نہیں پہنائے جا سکتے۔ (۳۱)

خاقانی، نظامی و حافظ نے نئی تراکیب بنانے میں اپنی پوری مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ (۳۲) حافظ کی غزلیات میں بے شمار ایسے شعر ہیں جن میں بادہ نوشی، عیش نوشی اور لذت اندوزی کی تلقین کی ہے۔ حافظ زمانے کے ہنگامہ زاروں سے گریز کا سبق دیتے ہیں، اور عزلت و شراب میں پناہ لیتے ہیں۔ حافظ کے نزدیک شراب اندوہ ربائی کا وسیلہ اور دنیا کے شر و فساد سے آرام پانے کا ذریعہ ہے۔ حافظ کی خاص جہاں بینی، الفاظ سے کامل واقفیت، موزوں طبع

اور الفاظ کی خوبصورت تراکیب اس کی غزلیات کو ایک شاندار کیفیت بخشتی ہیں، اور یہ اس کی اپنی خصوصیت ہے۔ مثال کے طور پر حافظ ''پیر گلرنگ من'' کو شراب کے لیے استعارے کے طور پر استعمال کرتا ہے اور ''بیت الحرام خم'' میں، جو حافظ کی اپنی تخلیقی ترکیب ہے، خم شراب اعلیٰ اعزت پاتا ہے۔ اس کیفیت میں میکدہ اور خمخانہ بھی ایک خاص تقدس پاتا ہے۔ اس کی شاعری میں دوسری تراکیب جیسے: طرب سرای محبت، درسراچہ ترکیب تختہ بند تنم، بارگاہ استغنا، سحر گہ حشر، کارگاہ ہستی، خندۂ می، کوس ناموس از کنگرۂ عرش زدن، بردلم گرد ستمہاست، دل کہ آئینۂ شاہی است، رواق زبرجد، من کہ ملول گشتمی از نفس فرشتگان، سقف سادۂ بسیار نقش اس کی زبان کے وقار اور زیور و ایہام میں بے تحاشا اضافہ کرتی ہیں۔

شعرا نے دنیا پر بے اطمینانی اور اپنی طاقت پر غرور کرنے پر کافی شاعری کی ہے، لیکن یہ مضمون حافظ کے جادو کرنے والے فن سے ایسی نازک اور واضح جلوہ گری کرتا ہے جس سے نیاپن اور تازگی ٹپکتی ہے:

گرہ بہ باد مزن گرچہ بر مراد رود کہ این سخن بہ مثل مور باسلیمان گفت (حافظ، ص ۶۰)

یہ حقیقت ایک (مور) کی زبان سے، جو (سلیمانؑ) کی شاندار بارگاہ میں سب سے کمزور وجود ہے بیان ہورہی ہے۔ ظہور الدین حافظ کے تصوف اور مجاز کے بارے میں فرماتے ہیں:

> ''حافظ نے تصوف و عشق کے اسرار و رموز اور معاملات و واردات کو تین طرح بیان کیا ہے: ۱: تصوف کی اصطلاحات کے ذریعے۔ ۲: محبوب مجازی اور اس کے لوازم، شراب و میخانہ اور اس کے لوازمات کی علامت۔ ۳: محبوب مجازی اور شراب و میخانہ کی تشبیہات کے ذریعے مثلاً میخانۂ عشق، مطرب عشق، مستی عشق وغیرہ۔'' (۳۳)

سبکِ عراقی کے ساتھ ساتھ چھٹی صدی میں سبکِ آذربایجان ظہور میں آتا ہے۔ آذربایجان کے شعرا ملک ''ارمنستان'' کے نزدیک ہونے کی وجہ سے عیسائی تلمیحات کو شاعری میں بروے کار لانے لگتے ہیں۔ مجیرالدین بیلقانی کی والدہ عیسائی تھیں، اسی وجہ سے اس نے اس قسم کی تلمیحات کا کثرت سے استفادہ کیا ہے۔ اس دور میں علمی مسائل (نجومی، طبی) تلمیح کے طور پر استعمال ہوتے ہیں، عرب زبان و ادب کی طرف بھی رجحان دکھائی دیتا ہے۔ تراکیب کی تخلیق کاری اس صدی کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اسی حوالے سے خاقانی و نظامی؛ دونوں نئے مضامین اور نئی تراکیب کی ایجاد میں بے مثال ہیں۔ خاقانی مضمون اور زبان کے لحاظ سے ایک نوطرز شاعر ہے۔ اس کی شاعری میں

تراکیب واستعارات، تشبیہات نئی ہیں۔ یہاں تک کہ خاقانی تراکیب اور کنایات کی تخلیق کے لحاظ سے ایران کے بڑے شاعروں میں شامل ہے۔ اس کے ہر شعر میں نئی نئی تراکیب موجود ہیں۔ خاقانی نے نجومی اصطلاحات، مختلف کھیلوں، افسانوں اور اساطیر، اعتقادات و رسوم، مذہبی مسائل اور وسیع معلومات کو جاننے کی بنا پر مشکل تراکیب اور استعارات کا استعمال کیا ہے جن کو سمجھنے کے لیے لغات و حکمت و ادب سے متعلق کتابیں مطالعہ کرنا پڑتی ہیں۔ مثلاً ان اشعار میں:

جامِ فرعونی اندر آ کہ صبح　　　دست موسیٰ برآرد از کہسار

در کف از جام خنگ بت بنگر　　　بر رخ از بادہ سرخ بت بنگار (خاقانی، ص ۱۹۵)

(جامِ فرعونی) سے مراد جام گران، اور دست موسیٰ سے مراد خورشید اور ید و بیضا ہے، اور دوسرے شعر میں (خنگ بت و سرخ بت) دونوں "بامیان" کے مشہور بتوں کے نام ہیں۔ یا:

سنبلۂ چرخ را خرمن شادی بسوخت　　　کاتش خورشید کرد خانۂ باد اختیار (خاقانی، ص ۱۸۳)

خانۂ باد، برج میزان ہے۔ اس طرح ترکیب کی تخلیق کے لیے علمی پس منظر کی ضرورت ہے۔ خاقانی کو چیزوں کو اپنے مروجہ مفاہیم پر استعمال کرنے کی عادت نہیں ہے، چناں چہ اس کی زبان میں خورشید [سورج] کے لیے یہ تراکیب: طاووس آتشیں پر، طشت زر، پرندۂ یاقوت پیکر، خنگ سرکش، شاہد طارم فلک استعمال ہوتے ہیں جو "دیو ہفت سر" سے نجات پاتا ہے:

درآ بگون قفس بین، طاووس آتشین پر　　　کز پر گشادن او، آفاق بستہ زیور (خاقانی، ۱۹۱)

صبحدم آب خضر نوش، از لب جام گوہری　　　کز ظلمات بحر جست آئینۂ سکندری (خاقانی، ص ۴۱۹)

شاہد طارم فلک، رست ز دیو ہفت سر　　　ریخت بہ ہر دریچہ یی، آنچہ ز رشش سری (خاقانی، ص ۴۱۹)

ساتویں اور آٹھویں صدی میں اکثر نظمیں "رزمیہ" کی صورت میں ہیں۔ مثلاً نورالدین جامی نے بہترین عاشقانہ نظمیں "یوسف وزلیخا" اور "لیلیٰ مجنوں" بتائی ہیں۔ شبلی کہتے ہیں کہ نظامی پہلے شخص ہیں جس نے ترکیبوں میں چستی اور کلام میں زور، بلندی اور شان و شوکت پیدا کی۔ (۳۴) شیخ محمود شبستری نویں صدی کے اہم شاعر اور صوفی نے حافظ کی طرح عرفانی مضامین کو اپنے خاص الفاظ اور اصطلاحات سے آمیزش کر کے حسین اور رسا تراکیب بنائی ہیں۔

جامی کا بھی اس دور کے اہم شاعروں میں شمار ہوتا ہے۔ اگر چہ جامی تخلیق تراکیب میں اتنی صلاحیت نہیں رکھتا لیکن اس کی ترکیب "رنگِ شکستہ" بالکل نئی ہے:

رنگ رخت زتاب تب ای سیمبر شکست　　　رنگ شکستہ ات دل اہل نظر شکست

جامی؛ سامی۔ مذہبی اساطیر کی نسبت ایرانی اساطیر کی طرف توجہ دیتا ہے۔ اور سامی۔ مذہبی عناصر میں موسیٰ، عیسیٰ، خضرؑ، خلیلؑ یوسفؑ و....زیادہ اس کی غزلیات میں موجود ہیں:

وآن روان تا منزل شیرین نہ جوی شیر بود　　　بلکہ بر فرہاد مسکین کوہ و ہامون می گریست

نام در مصر محبت بہ عزیزش نرفت　　　ہر کہ را یوسف دل زان چہ غبغب بگریخت

ساتویں صدی میں سبکِ عراقی کی غزل اپنے عروج پر تھی اور نویں صدی کے آخر اور دسویں صدی کے آغاز میں اس کا اختتام ہوا۔شمیسا کا کہنا ہے کہ فارسی شاعری میں سبکِ عراقی سے مبتذل تراکیب داخل ہوتی ہیں۔(۳۵)

سبکِ عراقی کے بعد سبکِ ہندی ہے لیکن اس سبک کے رواج سے پہلے صفوی دور سامنے آتا ہے جو فارسی ادب، خاص طور پر فارسی شاعری پر بہت اثر انداز ہوا ہے۔اس دور میں، یعنی دسویں صدی کے شروع سے لے کر گیارھویں صدی کے آغاز تک [جو سبکِ فغانی کے نام سے مشہور ہے] شاعری کی بنیاد عاشق و معشوق کے وقائع اور حقیقت پر مبنی حالات کے اظہار پر ہوتی ہے۔(۳۶) بابا فغانی، اہلی شیرازی اور وحشی بافقی اہم شعرا ہیں۔ ان کے دور میں ان کی شاعری سے امرد پرستی اور اخلاقی برائیوں کا رواج پایا جاتا ہے۔ بابا فغانی کی تراکیب الفاظِ مرکب معنی اور تصویر پر مشتمل ہیں، جو آگے بڑھ کر اگلے دور میں بے تحاشا وسعت پاتی ہیں۔ مثلاً: مژۂ خیال باز، چشمِ خواب جستہ، گفتارِ حجاب آلود وغیرہ۔(۳۷) اسی لیے تلمیحات و تراکیب اسی خصوصیت میں استعمال ہوتی ہیں۔

واسوخت بھی اس دور کی شاعری میں موجود ہے۔صفوی دور میں شیعہ فرقے کا رواج ہونے لگتا ہے اسی وجہ سے شیعیت سے متعلق تلمیحات کی طرف توجہ دی جاتی ہے۔ ذبیح اللہ صفا اس دور کی خصوصیاتِ شاعری کے بارے میں کہتے ہیں کہ نویں صدی کے آخر میں شاعری مضمون آفرینی، تخیل، نکتہ سنجی اور سادہ زبان کی طرف متوجہ ہوئی تھی۔سب سے اہم خصوصیت الفاظ کی سادگی و تازگی ہے۔اس دور میں ہمیں نئی تراکیب دکھائی دیتی ہیں۔اگر چہ ان میں سے کچھ تراکیب سے فارسی زبان میں پہلے سے استفادہ ہوا تھا لیکن ادب کے طور پر ان سے سابقہ نہیں تھا۔اس دور میں تشبیہی، استعاری اور تمثیلی تراکیب کا کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ان میں مبالغہ کا عنصر حد سے بڑھ کر ہے۔اس کی مثالیں ہیں: غارتِ ہوش، صفِ مژگان، رخشِ بدعمل، بینائی دل، دماغ دیدہ، زلف سنبل، طرۂ شیرازہ، لقمۂ چرب خوشامد، شبستانِ حنا، چراغ روشنی، مسافران چمن، بہار جلوہ، جوی قلم، دامن مجاورت، طفلِ اشک وغیرہ۔صفوی دور کے شعرا کو فطرت سے زیادہ

انسیت ہے۔شعرا اپنے اردگرد کی ہر چیز کو دیکھ کر اپنے احساسات وجذبات سے اس کو محسوس کرتے ہیں، پھر اپنے اسلوبِ شاعری میں تجسیم کرتے ہیں۔رگِ تاک، ہلال یکشبہٗ ابروت جیسی تراکیب ان کی مثالیں ہیں۔(۳۸)اس دور کی دیگر تراکیب، جو مجازی اور کنایہ کی صورت میں آئی ہیں ؛ان کی چند مثالیں ہیں: شبنم گدا(وہ شخص جو شبنم کی بھیک مانگتا ہے)، بہارانشا(خط کے لیے صفت)،تپش آمادہ۔شبلی کا بھی یہی خیال ہے کہ اس دور میں نئی نئی ترکیبیں کثرت سے پیدا ہوئیں۔مثلاً پہلے یک گلشن، یک چمن گل کہتے تھے،اب یک خندہ لب، یک آغوش گل، یک دیدہ نگاہ وغیرہ کہنے لگے۔اس قسم کی تراکیب عرفی،فیضی،نوعی نے کثرت سے پیدا کیں۔(۳۹)

صفویہ دور میں اشعار میں آئی ہوئی بہت سی تراکیب وہی ہیں جو آج ہم تک پہنچی ہیں اور عامیانہ شکل میں استعمال ہورہی ہیں۔

چوتھی صدی کی سادہ تشبیہات پانچویں صدی میں واضح اور قابل فہم استعاروں میں بدل جاتی ہیں۔رفتہ رفتہ طرفینِ استعارہ کا فاصلہ بڑھتا جاتا ہے، یہاں تک کہ صفوی دور میں طرفینِ استعارہ کا رابطہ پانا مشکل امر ہوگا۔قاری اس رابطہ کو سمجھتے ہوئے فخر کرے گا۔

صفوی دور کے اہم شعرا اہلی شیرازی ،ہلالی چغتائی،وحشی بافقی، فغانی شیرازی ہیں۔فغانی نے عشق ومعرفت کے مضامین بیان کرنے میں شراب،ساقی اور پیر مغان کی اصطلاحات سے کام لیا ہے،بعض جگہ تو می عشق اور میکدۂ عشق بھی لکھ دیا ہے۔بعض جگہ ایسے اشارات ہیں جن سے ظاہر ہے کہ شراب مادی کی بات نہیں کررہے اور کئی اشعار ہیں جن میں شراب،ساقی،مست کی خود ہی تصریح کردی ہے۔فغانی کے ہاں ایسے اشعار بہ کثرت ہیں جن میں شراب سے مراد عام دنیوی شراب ہے،اسی بنا پر اس کی شاعری میں شراب اور اس کے لوازم سے بنی ہوئی تراکیب کا اسی کے انداز میں جائزہ لینا چاہیے۔

دسویں صدی کے شروع میں اصفہان میں سبکِ ہندی بروے کار آیا لیکن اس لیے کہ اس سبک کے اکثر پیشروؤں نے برِعظیم کا رخ کیا تھا اور دوسری طرف ہندی شاعر امیر خسرو دہلوی کے بہت سے اشعار سبکِ ہندی سے مماثلت رکھتے ہیں،اسی وجہ سے اس سبک نے ''سبکِ ہندی'' کے نام سے شہرت پائی۔اس سبک کو ''سبکِ اصفہانی'' بھی کہا جاتا ہے۔سبکِ ہندی غزل تک محدود ہے۔حکمت ونصیحت سبک ہندی کی غزل میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور کبھی عاشقانہ مضامین کا بیان بھی ہوتا ہے۔کلیم کاشانی اور صائب تبریزی اس دور کے اہم شعرا ہیں۔سبکِ ہندی میں

تلمیحات میں تنوع آتا ہے۔افلاطونِ خم،فرہاد وشیریں جیسی کہانیوں کا رواج پیدا ہوتا ہے۔اس حوالے سے صائب کا نام سرفہرست ہے۔اگر چہ یہاں تلمیحات کا جھرمٹ ہوتا ہے لیکن وہی پرانی تلمیحات ہیں اور ان کے استفادے میں کوئی نیاپن موجود نہیں ہے۔بعض نقاد مثلاً حسین پور اس سبک میں تلمیحات کی اہمیت کم اور تراکیب اور مضامین کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں کہ سبکِ ہندی میں تلمیح کا استعمال ہلکا ہلکا دکھائی دیتا ہے۔اس امر کی حتمی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں نئے مضامین اور تصاویر کی طرف توجہ رہی ہے۔(۴۰) اس کے برعکس تراکیب کی خوبیاں جگہ جگہ محسوس ہوتی ہیں۔دراصل سبکِ ہندی کی ایک اہم خصوصیت تخلیقِ تراکیب ہے۔عرفی، طالب آملی وصائب تبریزی کے اشعار میں یہ خصوصیت نمایاں ہے۔طالب آملی قدرتی اور فطری مناظر کا دلدادہ ہے،اسی وجہ سے اس کی تراکیب میں اس کی یہ دلپذیری نمایاں ہے،اگر چہ اس کی تراکیب میں ایہام،نارسائی اور پیچیدگی کی خصوصیات بھی موجود ہیں۔نظیری نیشاپوری نے بھی تراکیب کے استعمال میں اپنا کمال دکھایا ہے۔نظیری نیشاپوری کی غزلیات میں دونوں قسم کی تراکیب موجود ہیں:اضافی اور وصفی تراکیب،جن میں منظرکشی کی خصوصیت ہے، جیسے: جامۂ عریانی،حدیث خوش نمک،دلخراش ہای رنج،پردگیان سحری۔دوسری قسم کی تراکیب مرکب الفاظ ہیں جو معانی آفریں کی ہیں اور بکثرت نظیری کے اشعار میں پائی جاتی ہیں۔مثلاً: سہل محبت،عرش پرواز،توسن عناد،زلیخا مشرب،کج نغمہ،شرشناسِ شحنۂ فریب۔(۴۱)

از کف نمی دہد دل آسان ربودہ را　　　دیدیم زورِ بازوی ناآزمودہ را (نظیری)

شبلی نظیری کی تراکیب کے بارے میں کہتے ہیں:

> نظیری نے سیکڑوں نئی ترکیبیں ایجاد کیں۔یہ الفاظ پہلے سے موجود تھے لیکن جس موقع پر اس نے کام لیا،جس انداز سے ان کو برتا،شاید پہلے اس طرح برتے نہیں گئے تھے۔(۴۲)

صائب سبک ہندی کا سب سے بڑا شاعر ہے اور فارسی کے بڑے غزل گوؤں میں شامل ہے۔اس کے دیوان میں نئی تراکیب،جو سادہ اور پیچیدگی سے دور ہیں؛بڑی تعداد میں ملتی ہیں۔یہ تراکیب معنی اور منظرکشی کے لحاظ سے اعتدال کی حامل ہیں۔الفاظِ مرکب، جیسے: آتشین رفتار،آیینہ مشرب،شیشہ دل،خورشید طلعت،زلیخا ہمت،نمک چشِ وصال،خمارِ صبحدم،غبارآلود غیرت، وغیرہ۔اضافی تراکیب جیسے:سنگدلی ہای روزگار،نورسیدگانِ خرابات،ستارہ ریزی صبح بہار،دُردِ شراب خانۂ قسمت، جولانِ حیرت،غنچۂ پیشانی،شعلہ ہای آواز،خمیازۂ محراب،گلِ خمیازۂ موج۔وصفی تراکیب، جیسے: اہلِ شراب آلود،حبابِ شوخ چشم،خورشید آتشین جولان،عقلِ شیشہ بار،مستی دنبالہ دار،بہارستان

بناگوشی، گرہ فسردہ، دی ماہ بی برگی، گردون فتنہ باز۔ صائب کی غزلیات میں ''خشک'' سے نئی اور خاص بنی ہوئی تراکیب پائی جاتی ہیں، مثلاً: جوابِ خشک، نگاہِ خشک، وعدہ ہای خشک، حسرتِ خشک، خیالِ خشک۔

سبکِ عراقی کا ایک بڑا نام بیدل ہے۔ اس کی شاعری نئی تراکیب سے بھرپور ہے جو پچھلے شعرا کی تراکیب سے بالکل متفاوت ہیں: شبنم کمین، خندہ مایل، سکتہ جواب، معنی سبقان، فرصت انشایان، سکتہ مقداری، حسرت کمین، تحمل طاقت، شہرت انتظار، تماشا خلوت، خموشی دنبال، غفلت آہنگ، نارسایی تک وتاز، حسرت ثمر، عرق طوفان، سحر تعبیر، وطن آوارۂ شوق، خندہ عنوان، جنون حوصلہ، کدورت انشا، ادب اظہار، نفس امداد، عجز نوا، عبرت انجمن، عنقا سروبرگ، کلامِ ہوش تسخیر، عدم سراغ، عدم فرصت، خجلت نقاب وغیرہ۔

اس سبک میں عرفی، طالب آملی اور ظہوری ترشیزی کی تراکیب فنی حوالے سے اہمیت رکھتی ہیں۔ عرفی نے مرکبِ اضافی میں نیا رنگ بھرا ہے جو استعارے کی قسم اور الفاظ کے ایک نئے سلسلے اور معنی کے اعتبار سے ایہام کی کیفیت پر مشتمل ہیں، جیسے: لذت چکانی غم، پردہ بافِ دریچۂ دل، آرمیدنہای حیرانی، باطل نامۂ سحر وفسون، تراوشِ دشنام، خندۂ گلہای بدنامی۔ غزلیاتِ ظہوری ترشیزی کی تخلیق تراکیب حجم کے اعتبار سے قابلِ توجہ ہیں۔ ان کی تراکیب نئے معانی پر مشتمل ہیں اور ساتھ ہی تصویری نوعیت رکھتی ہیں، مثلاً: زخمہ کاریِ غم، ستارہ سوختہ، خواب شیرازہ کنِ دفترِ تعبیر، الفت پناہ، واژونہ بخت، نالۂ نیمہ کارۂ دل، شمیمِ نسترن زارِ گریبان۔ طالب آملی کی غزلیات میں ہر قسم کی تراکیب بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ الفاظِ مرکب، جیسے: آلایش نصیب، تبسم فروش، شعلہ پوش وغیرہ۔ وصفی تراکیب جیسے: چشمِ الوان حسرت، تنگ قبایانِ جامہ زیب، جگر آلودۂ نگہ، خندہ ہای نمک ریز، اشکِ برہنہ رو، لبِ تلخابہ جوش وغیرہ؛ اضافی تراکیب، جیسے: نیاز پاشیِ می، موج خیز فریاد، کفر افشانیِ زلف، اوراقِ جنون نامۂ عشق، گران رکابیِ اشک وغیرہ۔ (۴۳)

کلیم کاشانی کی تراکیب کی ساخت میں اگرچہ تازگی نہیں ہے لیکن ایہام سے دور اور سادگی کی طرف رجحان کی وجہ سے قابلِ توجہ ہیں۔ ان کے مرکب الفاظ تصویرسازی کی نسبت زیادہ ترمعانی آفریں ہیں: کودن پرست، فطرت بلند، فراخ حوصلہ، نازک دماغ؛ تراکیب وصفی جو تصویرساز بھی ہیں اور بعض معنی آفرین: جیب دریدہ درخون کشیدہ، طبع ز عالم رمیدہ، مژگانِ برگردیدہ، آبلہ ہای فراخ دامن، چشمِ ادافہم، فغانِ نوحہ گر، اشکِ بہانہ جو، چرخِ غم اندود۔ کلیم وصائب نے تخیل کو بے انتہا ترقی دی۔ یہ تخیل ان کی تراکیب میں جلوہ گری کرتا ہے۔

اس سبک کی تراکیب کے بارے میں صبور کا یہ خیال ہے کہ غزل میں ناپسندیدہ تراکیب، ذہن سے دور

استعارے، مجاز، کنایہ کا استعمال ''سبک ہندی'' یا'' سبک اصفہانی'' کی خصوصیت ہے۔(۴۴) اس دور میں تلمیحات میں سب سے زیادہ شیریں وفرہاد کا ذکر ہوتا ہے۔ان سے متعلق دلچسپ موضوعات کثرت سے باندھے ہوئے ہیں۔بقول انور مسعود:

''خسرو، شیریں اور فرہاد کی مثلث شعرا کے ہاں ایک عام مضمون ہے۔شعرا نے اس تلمیح میں طرح طرح کی نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔کوہکن کی محبت نے شیریں کے دل سے خسرو کا خیال محو کر دیا تھا۔''(۴۵)

دیگر تلمیحات، جو اس سبک میں آئی ہیں؛ اس بات کا ثبوت دیتی ہیں کہ ان شعرا کے ہاں متنوع تلمیحات ملتی ہیں: آبِ حیات، آبِ حیوان،آبِ خضر،آبِ زندگی،آبِ کوثر،آتش طور،آتشِ موسیٰ،آدم،آذر،آزر،آصف،آئینۂ اسکندری، آئینۂ جمشید، ابراہیم، ابلیس، احمد، ادریس، ادھم، ارژنگ، ارسطو، ارم، اسکندر، اسماعیل، اشعب، افراسیاب، افریدون، افلاطون، اقلیدس، الست، الیاس، انالحق، انجیل، انوشیروان، انی انا اللہ، اویس قرنی، اہرمن، ایاز، ایوب، بابل، باربد، باغ خلیل، بایزید، بیضا، بقراط، بلقیس، بوذر، بوجمہر، بطحا، بوعلی، بولہب، بوی پیرہن، بہرام، بیت الحزن، بیژن، بیستون، پرویز، پیر کنعان، تاج سلیمانی، تاجِ کیانی، تب آزری، تجلی، تختِ جمشید، ترنج، تسنیم، تورات، تیشہ، تیغ حیدری، ثعبان، جالینوس، جام جمشید، جامِ جم، جبرئیل، جم، چاہِ بابل، چاہِ بیژن، چاہِ کنعان، چاہِ یوسف، چرخِ چہارم، چلیپا، حاتم، حسن، حسین، حوا، حیدر، خسرو، خضر، خیبر، دارا، داؤد، درفشِ کاویانی، ذوالجناح، ذوالفقار، ذوالنورین، رستم، روح الامین، روح القدس، زال، زبور، زکریا، زلیخا، زمزم، ساقی وکوثر، سام، سامری، سلیمان، سہراب، شداد، شیر خدا، شعیب، شیریں، صرصر، صلیب، ضحاک، طوبیٰ، علی، عیسیٰ، فرعون، فرہاد، فریدون، قارون، قرآن، قیصر، کاووس، کاویان، کربلا، کسریٰ، کیخسرو، کیقباد، کیکاوس، لات، لقمان، لوط، مانی، مجنون، محمد، مریم، منصور، وسلویٰ، موسیٰ، مہدی، داؤد، نوح، ہاروت، ہامان، ہدہد، یاجوج، یحییٰ، یعقوب، یوسف، یونس وغیرہ

شاہ نورالدین جہانگیر از سکندر ثانی است   وین وزیر اعظم اوازارسطو یادگار (طالب آملی، ص۱۰۱۱)

تشنہ آب کوثر و تسنیم پاکش بارہا   داخل اکسیر کل یعنی ہیولا ساختہ (نظیری، ص۴۳۳)

بارھویں صدی کے درمیان میں تحریکِ بازگشت سامنے آتی ہے۔اس تحریک میں شعرا قصیدہ نگاری میں سبکِ خراسانی کے قصیدوں کا انداز اور غزل نگاری میں سبکِ عراقی کی غزلیات کا انداز اپناتے ہیں۔ اسی دور کی تلمیحات

میں ایرانی قصص جیسی تلمیحات بروے کار لائی جاتی ہیں۔بعض شعرانے سروش اصفہانی کی طرح اسلامی تلمیحات کی طرف توجہ دی ہے۔لاری اور قاآنی کے نام بہت اہم ہیں۔انھوں نے پرانی ایرانی تلمیحات کو بڑھا چڑھا کر استعمال کیا۔تلمیحات کے برعکس اس دور کی تراکیب نارسا اور ذہن سے دور ہوتی ہیں۔اگر چہ یہ تحریک قدما کی تقلید میں ایک قدم کی حیثیت رکھتی تھی لیکن تلمیحات وتراکیب کے استعمال میں تازگی لانے کی کوشش بھی ساتھ رہی۔بقول: حالی قدما کے کلام میں بعض اوقات کوئی کمی رہ جاتی ہے جس کو پچھلے پورا کردیتے ہیں۔کبھی قدما ایک مضمون کو کسی خاص اسلوب میں محدود سمجھ لیتے ہیں،متاخریں اس کے لیے ایک نرالا اسلوب پیدا کردیتے ہیں اور کبھی متاخرین قدما کے اسلوب میں سے ایک خوبی کم کر کے ایک دوسری خوبی بڑھا دیتے ہیں اور اس سے شاعری کو بے انتہا ترقی ہوتی ہے۔(۴۶)

فارسی شاعری میں ملک الشعرا بہار کا ایک جاوداں نام ہے۔بہار کو تراکیب وتعابیر پر بھرپور عبور ہے۔اس کی شاعری میں ایران کے بڑے بہادر اساطیر،خاص طور پر رستم کا کثرت سے استفادہ اس کے ماضی سے لگاؤ کا ثبوت ہے۔اس کے کارناموں میں رستم قدیم ایران کا مظہر ہے۔وہ آزادی اور وقار کا مظہر ہے۔بہار کی شاعری میں رستم کا کا خاص مقام ہے۔بہار کے ''رستم نامہ'' کی کہانی میں طنز وظرافت کی چاشنی ہے۔(۴۷)

پہلوی دور میں شعرِ بازگشت کے خلاف تحریکِ شعرنو کھڑی ہوتی ہے۔شعرنو کی تلمیح میں ایک تازگی آتی ہے۔روایتی اور اسلامی تلمیحات ہلکی ہلکی دکھائی دیتی ہیں۔ایرانی تلمیحات آرش،اسفندیار،سیاوش،شیریں،زرتشت تک محدود ہوتی ہیں۔تلمیحات زیادہ سیاسی واجتماعی موضوعات کے لیے علامت کا کام کرتی ہیں۔شعرنو میں نئی تلمیحات ہندی عرفان،یونانی اور یورپی اساطیر جیسی نمایاں ہوتی ہیں:

ومن مفسّر گنجشک ہای درّۂ گنگم / و گوشوارۂ عرفان نشان تبت را / برای گوش بی آذین دختران بنارس / کنار جادۂ ''سرنات'' شرح دادہ ام / بہ دوش من بگذار ای سرود صبح ''ودا'' ہا / تمام وزن طراوت را / کہ من / دچار گرمی گفتارم (سہراب سپہری،منظومہ مسافر)

شعرنو کا علمبردار نیمایوشیج ہے۔اس کی تراکیب عمدہ ہیں جو تشبیہ واستعارے کی خوبی پرمبنی ہیں۔ان کی مثالیں ہیں: رگہای صدا،استخوان آرزو،عطسۂ شب،افسانۂ غمین پرازچرک زندگی،دیدہ بان گرہ گرداب،سایہ دن گنگ،ساحلِ آشوب،ہمگین دریدۂ موج عبوس،نقشۂ شب،ویرانۂ شب،روشنی شرارۂ سردشدہ،خرمنِ خاکستر ہوا،دیوار ہای سرِ سحر،تار و پود بافتۂ خلق،عطسۂ صبح،نقشۂ دلگشای روز سفید،تیزپای دلکش آوا،جدار دندہ ہای نی،گریۂ روشنی

مردۂ برف، لانہ بستن مہتاب بی طراوت، برق سیاہ تاب، خردہ ہای خندہ، رقص لغزان شکستن، نازک آرایِ تن ساق گل، دوزخ آرا، قامت آرا، دایرۂ تنگ گذر، نوک آلودہ مرغ، بجان باختہ، بجان شوریدہ، دل فسایان گلہا وغیرہ۔

اخوان ثالث کی شاعری میں اساطیری بادشاہوں اور بہادروں کا ذکر ہوتا ہے۔ان کے علاوہ قرآنی، مذہبی اور عربی شخصیات کے نام مسیح، داوود، شمر، اسکندر وغیرہ جیسے بھی ملتے ہیں۔اسی طرح معاصر شخصیات کا تلمیح کے طور پر استفادہ ہوتا ہے۔مثال کے طور پر تختی و کافلا۔

اخوان کے اشعار میں عمدہ تراکیب ملتی ہیں جو اس کا تخلیقی کارنامہ ہیں: قلعہ ہای فخر تاریخ، شہرہای شوکت ہر قرن، عصمتِ غمگین اعصار، شہیدانِ ہنر، نفرین شدہ ی مسکین خراب آباد، شطِ شیرینِ پر شوکت، ہیچستانِ نہ توی فراخ این غبار آلود بیغم، کشتیہای ِ خشم، روشناگلگشت رؤیایی، آبہای اہلیِ وحشت، تذکارِ رنگہای اسارت، سپہرِ تنگ میدان، تابوت ستبر ظلمت ، خطانسل، بستر تہمت آغشتہ، چشم درراہ، بلورین نغمہ، نعرۂ داغ جمجمہا، دشنام پستِ آفرینش، کاروان شعلہ ہای مردہ درمرداب، جبینِ قدسیِ محراب، مرداب عمراوبار، ساقی دیرآشنا، شبنم آجین سبز فرش باغ، پریزادان روح عطر، غمگین قفسچال، مخملِ شب، مخملِ زلفِ نجیب، قصر قصہ ہای شاد، آفتاب شاد صحرایی، بیکران سبز مخمل گونہ دریا، کج آیین قرن دیوانہ، دژ آیین قرب پرآشوب، قرن شکلک چہر، باغِ بی رنگی، غبارِ بی سوار، روحِ سیہ پوش، رفتۂ آیندہ ساز، خونبوتۂ مرجانی خورشید، مشتہای آسمانکوب، آفتاب زرد کج تاب، روزگارانی غبار آلود، روزگار آلود، ستارہ باران شاخہ ہای عمر، مہ گون فضای خلوت افسانگی، لحظہ ہای پژمرندہ، دہلیز نقب آسای زراندوز رگہا، مزار آباد شہر بی تپش، اندوہ زار خاطر، حصار کلبۂ درحسرت محصور، تاریکخون دلمردۂ سودازدہ، خشکسالی ہای گرد آلود، ابرِ حسرت خاموشبار، برگِ چرکین تار چرکین پود، شہرِ بی تپش، خاکہای ہرزگی، اسکلتہای بلور آجین، کاسۂ بیقراری، شولای عریان، شبچراغِ روزگاران، سحرگم کردہ، غیرہ۔

شاملو کی شاعری میں دو قسموں کی تراکیب ملتی ہیں :ایک قسم وہ ہے جو زبان فارسی میں مروج ہے اور دوسری قسم وہ ہے جو اس کی خاص بنی ہوئی تراکیب ہیں۔مثال کے طور پر: رؤیا رنگ، چپ پیمان، ظلمت شاد، شادانجام، پادرعدم، مروارید تاب، زیر و فرار رفت، راسترا ہی، امید فرسای، گامصدا، تلخدشت، روزِ پابہ زای، ستارہ بارانِ جواب، تظّمِ کاغذین، آوازی ماتمی، بلورِ باران، مادر بزرگانِ نریمہ نما، بن بستِ خلوت، ابتذالِ عطش، کنارۂ بی ثبات مہ آلود، بی تابِ سیماب آسای موج وخیزاب، زمینۂ امواج ہمہمہ گر، موجِ کوبِ پست، ظلمت لب شورِ ساحل، ہجایِ مکررِ موج، نختکایِ شوخ

چشمہ، انتظار، تابسوز، زمانمایۂ جستجو، گردشِ اطلسی ابر، تبردارِ واقعہ، رقصِ سراب، آشوبِ شبنم، منقلِ ارزیزِ آفتاب، سحرِ شیری رنگی نام بزرگ، شورِ شعلہ، غبارِ تیرہ ٔ تسکین، حضورِ وہن، زنجیرۂ بلورین صدا، خطِ رحیل، سمضربۂ رقصانِ اسب، شیر آہنکوہ مرد، میدانِ خونینِ سرنوشت، تخندۂ رضایت، خونِ آفتابہای قلب، یاسِ موقرانہ برگ، دشنامِ کبودِ دار، لالای نجوا وار فوارہ، خورشید جستجو، تشنجِ احتضار، ذروۂ دردناکِ یاس، بیشخطِ رنج، قوارۂ ہمت، دریاچۂ ماہتاب، کوہسارِ جنگلپوش سربلند، مخمل شالیزار، شبِ بی حوصلہ، درگاہ بلند خاطرہ، شکافِ خاکِ خشکِ رنج، روحِ آب، آستانِ یاس، بازوانِ عدم، رگِ باغ، پیازینہ پوستوار حصار، زردیِ برشتۂ گندمزار، آسمانِ کاغذیِ مات، کلّہ ہای سنگی، حضورِ قاطعِ بی تخفیف، رنگِ سوگوار مُصرّ، کوہ ہای پیر، رودِ بی انحنای ستارگان، سوگوارانِ درازگیسو، ارادۂ خنداں، بسترِ خاکسترِ سیرابِ ابرِ سرد، پیراہنِ گرمِ برہنگی، احتضارِ فضیلت، خداوندانِ ظلمت شاد، شکنجہ گاہ این فردوسِ ظلم آیین، شبہای افسون مایہ، برجِ تاریک اشعارِ شبانہ، کوچہ ہای پرنفسِ قیام، سرایندۂ خورشید، ماندآب، مدارِ مغموم شبہای سرگردانی، شورہ زارِ یاس، بغضِ سکوت، لانۂ باریکِ درد، طلسم خوابِ چوبین، طرحِ پیچ پیچِ مخالفِ سرای باد، جوی نقرۂ مہتاب، مخمل زرد مزرعہ، آینۂ گریزانِ شط، رگِ طولانی دہلیز، پردہ ہای ہزاران ریشگی باران، کمان گشادۂ پل، پنجرۂ بزرگِ آفتاب ارغوانی، سفرۂ بی رونق مزرعہ، خاربوتۂ خون، زہدانِ شکست، مشامِ ناظہی، دندان سبعیتہا، خمیازۂ انتظار، لبخند آمرزش، ریشخند امید، اشتہای شجاع، خون شباہت، بوسۂ سرخ گیوتین، خشم کوچہ ہا، نبضِ اکنون، یقینِ سنگ، راہِ عبوس، شاخِ مأیوس، دریای حماسہ خوان، بندرِ مغلوب، ابرِ خستہ، غروبِ نازا، سیلِ عبوس، بادِ تخن چین دگاہ، عروسِ سبز (پودوں کی سبزہ)، ساعتِ سرخ (دل)، مخمل نخ نما (خزان کا سبزہ)، دشنۂ تلخ، بوی تلخ سروہا، بوی شورآسمان بندر، بوی تلخ برگہای خشک، آہنگ تلخ، مرغ صدا طلایی، سرودِ سبز، ہیاہوی سبز، خش خش سپید، عشقِ سرخ، شعلۂ بنفش درد، دشنام کبوددار، امید سپید۔ شاملو کی یہ تراکیب اس بات کا ثبوت ہیں کہ اس کا اندازِ بیان مغرب کے معاصر شعرا سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس کی شاعری معاشرتی اور سیاسی موضوعات پرمبنی ہے، اسی وجہ سے اس کی تراکیب کا خاص رنگ ہے اور خاص مخاطبان کا سامنا کرتی ہیں۔ اس کے نتیجے میں شاملو کے اشعار عام لوگوں کے درمیان جگہ نہیں پاتے ہیں۔

شعرنو (شعرِ معاصر) میں مذہبی، قومی تلمیحات: آبِ بقا، ابلیس، اسکندر، ہابیل وقابیل، اہورا، جمشید، چنگیز، سہراب، سروش، رضاخان، مانی، آدم، ایوب، نوح، اسرافیل، خضر، فرشتہ، اہریمن، اسفندیار، سیاوش، بہرام گور، تختی وغیرہ کی طرح کہیں کہیں ملتی ہیں لیکن یونانی، مغربی اور معاصر ایرانی شخصیات اور غیر ایرانی وغیر اسلامی عقائد کی طرف رجحان

زیادہ دکھائی دیتا ہے۔مثال کے طور پر اقبال، بتھوون، داروین، فروید، مچہ، ہیٹلر، گتئو، لورکا، ہملت، گلادیوس، ہرکول، نیروانا، بودا، پرومتہ، سیزیف، آمال جان، دیوژن، آشیل، اوفلیا وغیرہ:

دلش سوی اقبال، عطارِ ہند — زشعرش جہانی معطّر، کشید (اخوان ثالث، تراای، ص ۵۵)

اینجا فروید بہتر گوید سخن زبابات — این ہر دو را بخوان لیک، خواندہ بہ از شنیدہ (اخوان ثالث، تراای، ص ۲۴۷)

امینی پاکبازِ دین وحق، کاندر قمارِ عشق — بہ نقدِ عمر و ہستی زد، ہمہ داو تمامی خوش (اخوان ثالث، تراای، ص ۴۷)

بہ رنگِ خونِ پدرانِ داروین/ بہ رنگِ خونِ ایمان گوسفندِ قربانی /بہ رنگِ خونِ سرتیپ زنگنہ (شاملو، ص ۷۲)

مشعل ہا فرود آرید کہ درسراسر گتئوی خاموش/ بہ جز چہرہ می جلادان/ ہیچ چیز از خدا بہ شباہت نبردہ است (شاملو، ۴۶۳)

چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی شاعری میں تلمیحات وتراکیب کا کردار معانی اورلسانی کے حوالے سے بہت اہم ہے۔ ہر دور میں ماحول کے مطابق ان میں تبدیلیاں آئی ہیں اور سبکِ خراسانی سے شعرِ معاصر تک فارسی شاعری کے ان اہم اجزا نے ایک لمبا اور پیچیدہ سفر اختیار کیا ہے۔فارسی شاعری دورِ معاصر کے موڑ پر پہنچتے ہوئے ایک نئے موڑ کو اپنا لیتی ہے۔اس موڑ پر زمانے کے تقاضے پر تراکیب وتلمیحات کا تنوع پیدا ہوتا ہے جن سے فارسی شاعری کی یکسانیت کو دور کر کے جناب شفیعی کدکنی کی فرمائش کو ثبوت دیتا ہے کہ:

> ''فارسی زبان میں ترکیب بنانے کے لحاظ سے سب سے زیادہ گنجائش اور طاقت ہے۔ادب کے مختلف ادوار میں ہر شاعر نے اور نئی ترکیب بنانے کی کوشش کی ہے لیکن سب فارسی شاعروں کو اس فن پر یکساں مہارت حاصل نہیں ہے۔مختلف ادوار میں انھی شاعروں کے واسطے سے تراکیب میں یکسانیت نہیں ملتی''۔(۴۸)

حوالہ جات

۱۔ فرہنگِ تلمیحات، ص۱۳، ۱۴

۲۔ ایضاً، پاورقی، ص ۷

۳۔ دیبی پرشاد، معیار البلاغت، ص ۵۵

۴۔ اشرف لطیفی، مطالعۂ ادبیات ایران، ص۶۴

۵۔ شبلی، شعر العجم، ج۱، ص ۵۷

۶۔ فرہنگ تلمیحات، ص۳۶۔۳۸

۷۔ شفیعی کدکنی، صور خیال، ص۲۴۱، ۲۴۲

۸۔ ایضاً، موسیقی شعر، ص۳۱۸

۹۔ فرہنگ تلمیحات، ص۴۹۔۵۱

۱۰۔ شفیعی کدکنی، شاعر آئینہ ہا، ص۶۴

۱۱۔ وحید الدین سلیم، وضع اصطلاحات، ص۲۴۵، ۲۴۶

۱۲۔ سید حامد، اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب، مقالہ مشمولہ اقبال کا فن، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، ص۸۱

۱۳۔ حسن پور، طرز سبک شناسی غزل سبک ہندی، ص۱۳۴، ۱۳۷

۱۴۔ شمیسا، سبک شناسی شعر، ص۶۶، ۶۷

۱۵۔ زرین کوب، با کاروانِ حلّہ، ص۷۵

۱۶۔ صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج۲، ص۳۲۷، ۳۲۸

۱۷۔ یوسف حسین خان، اردو غزل، ص۳۰

۱۸۔ زرین کوب، ایضاً، ص۱۶۱

۱۹۔ شفیعی کدکنی، صور خیال، ص۳۰۴، ۳۰۵

۲۰۔ شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی، ص۶۱

۲۱۔غلام رضائی، سبک شناسی شعر پارسی، ص۲۰۴

۲۲۔ایضاً، ص۲۲۱

۲۳۔فرہنگِ آیات وروایات دراشعار عطار نیشاپوری ص ط، یط

۲۴۔غلام رضائی، ایضاً، ص۱۸۱، ۱۸۲

۲۵۔شفیعی کدکنی، صور خیال، ص۲۴۳، ۲۴۹

۲۶۔شمیسا، سبک شناسی شعر، ص۲۳۰، ۲۳۱

۲۷۔فرہنگِ لغات وتعبیرات دیوان خاقانی شروانی، ج۱، ذیل خضر

۲۸۔غلام رضائی، ایضاً، ص۲۲۶

۲۹۔ایضاً، ص۳۰۸

۳۰۔صبور، آفاق غزل، ص۲۰۷

۳۱۔ظہور الدین احمد، ایرانی ادب، ص۱۳۲

۳۲۔حسن پور، طرز سبک شناسی غزل سبک ہندی، ص۹۰

۳۳۔ظہور الدین احمد، ایضاً، ص۱۷۱، ۱۷۲

۳۴۔شبلی، ایضاً، ج۱، ص۳۰۷

۳۵۔شمیسا، سیرِ غزل در شعر فارسی، ص۱۵۹

۳۶۔ایضاً، ص۱۵۱، ۱۵۲

۳۷۔حسن پور، ایضاً، ص۵۶

۳۸۔صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج۳، ص۵۴۱، ۵۶۲

۳۹۔شبلی، شعر العجم، ج۳، ص۲۳

۴۰۔حسن پور، ایضاً، ص۱۹۰

۴۱۔ایضاً، ص۷۰، ۷۱

۴۲۔شبلی، ایضاً، ص۱۳۰

۴۳۔حسن پور، ایضاً، ص ۹۴، ۱۳۷

۴۴۔صبور، آفاق غزل، ص ۵۷۷

۴۵۔انور مسعود، فارسی ادب کے چند گوشے، ص ۸۸

۴۶۔حالی، صنف غزل کے بارے میں نقادان، فنی کا اظہار خیال، مشمولہ رسالہ نقوش، ص ۵۶۰

۴۷۔زرین کوب، با کاروان حلہ، ص ۳۷

۴۸۔شفیعی کدکنی، شاعر آئینہ ہا، ص ۶۴

بابِ چہارم:

اردو غزلیات میں فارسی تلمیحات وتراکیب

فصلِ اول: اردو غزلیات میں فارسی تلمیحات۔ لسانی و تحقیقی اور معنی آفرینی کا مطالعہ

آبِ حیات: اس کے مختلف عنوانات ہیں: آبِ بقا، آبِ حیوان، آبِ خضر، آبِ زندگی، آبِ حیواں، چشمۂ حیات، چشمۂ حیواں، چشمۂ خضر: ان سب کا ایک ہی مطلب ہے اور یہ تمام حیاتِ جاوداں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کے بارے میں مختلف روایات اور تفاسیر بھی موجود ہیں جن میں سے چند پیش کی جاتی ہیں:

روایت ہے کہ ظلمات میں (جو معلوم نہیں کہاں ہے) ایک چشمہ بہتا ہے جسے چشمۂ آبِ حیواں یا چشمۂ آبِ حیات کہتے ہیں۔ اس کے متعلق مشہور ہے کہ جو شخص اس چشمے کا پانی پی لے، وہ زندۂ جاوید یا امر ہو جاتا ہے۔ تلمیحی روایات کے مطابق حضرتِ خضر دریاؤں اور چشموں کے نگران ہیں اور عالم ظلمات پر بھی انھیں کی عملداری ہے۔ وہ بھی اسی لیے عمر جاوداں رکھتے ہیں کہ آبِ حیواں پی چکے ہیں۔ (۱)

اسلامی عقیدوں میں ''آبِ زندگانی'' کا ایک چشمہ ہے جس کا پانی کوئی پیے یا اپنا جسم اس میں دھوئے تو اس کو کبھی نقصان نہیں ہوگا اور اسے جاوداں زندگی ملے گی۔ اسکندر اس پانی کی تلاش میں ناکام رہا اور خضر اسے پی کر حیات جاوداں پا گئے، اسی لیے اس چشمے کو کبھی ''آبِ خضر'' اور کبھی ''چشمۂ خضر'' کا نام دیا جاتا ہے۔ عرفانِ اسلامی میں ''آبِ حیات'' عشق کا چشمہ محبتِ الٰہی ہے جسے کوئی چکھے تو فانی نہیں ہوگا۔ بعض نے آب حیات کو ''علم لدنی'' اور حقیقی معرفت سے تعبیر کیا ہے جو انبیا اور اولیا کا خاصہ ہے اور اسی طرح اسے روشنی کا سمندر بھی کہا گیا ہے جو دریائے ظلمت میں پوشیدہ ہے اور اس روشنی تک پہنچنے کے لیے ظلمات کو طے کرنا چاہیے۔ (۲) اسلامی روایات کے مطابق تین افراد نے اس کی تلاش میں جدوجہد کی ہے۔ ان میں دو اسے پی چکے ہیں اور تیسرا ناکام رہا ہے: الیاس، خضر، اسکندر ذوالقرنین۔ (۳) یہ روایات آبِ حیات سے متعلق ہیں لیکن شاعری میں وہ علامت کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا عرفا کے ہاں آب حیات عشق و محبت سے کنایہ ہے۔ سنائی کی شاعری میں یہ اسی علامت میں استعمال ہوا ہے، اور وہ روشنی اور تجلیات الٰہی ہیں۔ (۴) اس سے معشوق کا منہ اور ہونٹ بھی مراد لیے جاتے ہیں۔ (۵) فارسی شاعری کی نسبت یہ تلمیح اردو غزل میں زیادہ استعمال ہوئی ہے اور بھی اردو غزل گو شعرا کے ہاں اس کا استعمال کثرت سے ہوا ہے جن میں جلوۂ دوست، زنخداں، سبزۂ خط، سخنِ محبوب، عشق اور لب کے لیے استعارے کے طور پر آیا ہے۔ خاص طور پر شاعر محبوب کے لب و دہن کو اتنا جان بخش اور خوشگوار سمجھتا ہے کہ اس کو آبِ حیات سے تشبیہ دیتا ہے، بلکہ کہیں کہیں شاعر اس کی قدر اور اثر آبِ حیواں سے زیادہ جانتا ہے۔ یہ اشعار جو ذیل میں آئے ہیں، اس

بات کا ثبوت ہیں کہ بات صرف اردو غزل تک محدود نہیں رہی ، بلکہ فارسی غزلیات میں بھی یہ اشارہ کثرت سے استعمال ہوا ہے، جیسے آگے کے صفحات میں مثالیں درج کی جاتی ہیں۔ ان اشعار میں ترتیب سے خضر و آبِ حیواں، ظلمات و چشمۂ حیات، خضر و آبِ حیات، خضر و آبِ بقا، ظلمت و آبِ حیواں، حیاتِ جاوداں و آبِ حیات، آبِ حیات و سکندر میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

حسن کے خضر نے کیا لبریز — **آبِ حیواں** سوں جام تجھ لب کا (ولی، ص ۸۴)

ظلمات سوں نکل کے جہاں میں عیاں اچھے — گر حکم لیوے لب سوں ترے **چشمۂ حیات** (ولی، ص ۱۲۰)

دیکھے سے اون لبوں کے جسے عمر خضر ہے — پیاسا نہیں ہے چشمۂ **آبِ حیات** کا (سراج، ص ۲۸۴)

لعلِ جاں بخش اس کے تھے پوشیدہ جوں **آبِ حیات** — اب تو کوئی کوئی ان ہونٹھوں پہ مرجانے لگا (میر، ج ۳، ۴۵)

مستی جو لگائی لبِ جاں بخش پر اس نے — ہم سمجھے اسے چشمۂ حیواں کی سیاہی (مصحفی، ج ۳، ص ۴۱۲)

ہیں **آبِ حیات** اس کے لبِ لعل و لیکن — گر خضر بھی دیکھے انہیں اک بار تو مرجائے (مصحفی، ج ۴، ص ۳۵۹)

جیسے **ظلمات** میں ہے **چشمۂ حیواں** کی جھلک — چمکے ہے رنگِ مسی سے لبِ جاناں ایسا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۵۱)

نہ پھولے **چشمۂ حیواں** پہ پھر شفق اور شام — تمہارے لب پہ جو دیکھے مسی وہاں کا رنگ (شاہ نصیر، ج ۲، ۱۷۴)

دیکھے دمِ تبسم اگر اس کے لب کو خضر — تو یہ کہے، ہے چشمۂ **آبِ بقا** میں یہ برق (شاہ نصیر، ج ۲، ۱۵۳)

ذقن کو لب سے نہ نسبت دے اے مسیح نفس — بڑا ہے چشمۂ **آبِ حیات** و چاہ میں فرق (شاہ نصیر، ج ۲، ۱۵۴)

خطِ شب رنگ حجت ہو گیا جو اس کی ظلمت پر — دہانِ یار کو سمجھا میں چشمہ **آبِ حیواں** کا (آتش، ج ۱، ص ۱۸۳)

چشمۂ حیواں بنا اس کے لبوں کی شرم سے — پانی پانی لبس کی اعجاز مسیحا ہو گیا (مومن، ج ۱، ص ۴۶)

حیاتِ جاوداں کیونکر نہ ہو تیرے شہیدوں کی — بجھی قاتل تری تیغ تبسم **آبِ حیواں** میں! (ظفر، ۲۳۱)

لبِ نگار میں آئینہ دیکھ، **آبِ حیات** — بہ گمرہی سکندر ہے محوِ حیرانی (غالب، ص ۱۰۳)

چشمۂ حیواں خجل ہے لب سے اس کے کیا ظفر — بلکہ دیکھا تو لبِ کوثر پہ پانی پھر گیا (ظفر، ۹۶)

سکندر **آبِ بقا** سے پھر آیا تشنہ وہاں — ملا نہ ایک بھی بعد اتنی جستجو کے گھونٹ (ظفر، ۱۱۶)

آبِ حیواں کا اثر بادہ گلرنگ میں ہے — لبِ جاں بخش سمجھتے ہیں لبِ جام کو ہم (اکبر، ج ۱، ص ۸)

لبہای تو خضر اگر بدیدی — گفتی لبِ **چشمۂ حیات** است (سعدی، ص ۵۳۸)

لب لعل بر چشمۂ خضر طاعن — سر زلف در روضۂ خلد لاعب (خواجو، ص ۸)

دہان تنگ تو دادہ بہ آبِ خضر بقا — لب چو قندِ تو بر داز نبات مصر رواج (حافظ، ص ۶۷)

آب حیوان اگر این است کہ دارد لب دوست — روشن است این کہ خضر بہرہ سرابی دارد (حافظ، ص ۸۵)

ان اشعار میں محبوب کے زنخداں کو آبِ بقا، آبِ حیواں، چشمۂ حیواں سے تشبیہ دی گئی ہے:

نہ پیوے چشمہ ٔ آبِ بقا پر تشنہ لب پانی — زنخداں کا کسی کے گر اسے واں چاہ یاد آوے (سودا، ج ۱، ۴۰۹)

کیوں ہے حسنِ سبز کو عمرِ ابد مانندِ خضر — آبِ حیواں گر ترے چاہِ زنخداں میں نہیں (ناسخ، ج ۱، ص ۲۳۸)

دور ہے گر چشمۂ حیواں تو ہو — یار کا چاہِ ذقن نزدیک ہے (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۳۶)

حسن و جمال کا ترے شہرہ ہے دور دور — آبِ حیات حسرتِ چاہِ ذقن میں ہے (آتش، ج ۲، ص ۲۱۹)

گر برین چاہ زنخدان تو رہ بردی خضر — بی نیاز آمدی از چشمۂ حیوان دیدن (سعدی، ۶۴۹)

اس شعر میں ولی کے ہاں محبوب کے لبوں سے نکلی ہوئی بات آبِ بقا کی حیثیت رکھتی ہے:

سدا رکھتا ہوں شوق اس کے سخن کا — ہمیشہ تشنۂ آبِ بقا ہوں (ولی، ص ۱۹۶)

یہاں خطِ لب (جس کی وضاحت حصۂ تراکیب میں تفصیل سے ہوئی ہے) کے جاودانہ لطف کو آبِ حیات سے تشبیہ دی گئی ہے:

خط گرد اس کے لب سبزۂ خط یہ نہیں کہ چاہ — رکھتا ہے خضر چشمۂ آبِ حیات سے (شاہ نصیر، ج ۳، ۲۰۲)

رخِ محبوب کے دیکھنے سے جو لذتِ جاودانی ملتی ہے، شاعروں نے اسے آبِ حیواں سے تشبیہ دی ہے۔ ولی اور مصحفی نے رخِ صبح اور شمع کو رخِ محبوب کا استعارہ کیا ہے، پھر اسے چشمۂ خضر و آبِ حیواں سے تشبیہ دی ہے۔ چشمۂ خضر و ظلمات اور ظلمات اور آبِ حیواں میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

اے رشک چشمۂ خضر اپنے مکھ کی شمع دکھا — کہ ہے بہ صورت ظلمات انجمن تجھ بن (ولی، ص ۱۷۷)

مصحفی حیف کہ ظلماتِ شبِ ہجر نے یار — آبِ حیواں کی طرح ہم سے چھپایا رخِ صبح (مصحفی، ج ۴، ص ۱۳۹)

اس شعر میں ولی نے خود محبوب کو چشمۂ حیواں بتایا ہے۔ اس کا یہ شعر فنی حوالے سے کمالِ شاعری کا اظہار کرتا ہے۔ اس میں کئی صنائع ادبی موجود ہیں۔ تلمیح کے علاوہ ظلمات اور چشمۂ حیواں میں مراعاۃ النظیر کا حسن موجود ہے۔ دوسرے شعر میں پتلی اور دلبر کی مناسبت سے ظلمات اور چشمۂ حیواں آئے ہیں جن سے صنعتِ لف و نشرِ مرتب

پیدا ہوئی ہے:

پتلی میں میرے نین کے بستا ہے دلبر عین یوں　　پردے منیں ظلمات کے جیوں **چشمۂ حیواں** بسے (ولی، ص ۲۲۰)

قائم بزم دوست میں جو جاودانہ مثبت کیفیت ہے اسے آبِ خضر سمجھتا ہے:

قائم ہے کیا ہلاہل و آبِ **خضر** پہ حصر　　آجائے بزم دوست میں جو کچھ سو کیجے نوش (قائم، ج ۱، ۹۱)

کہیں غم اور تکلیف میں جو عذابِ جاودانی ہے، اسے آبِ حیواں بتایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ان اشعار میں ''دمِ خنجر کا آب'' جو ظلم و ستم کا استعارہ ہے، سرد مہری اور طولِ حسرت کو چشمۂ حیواں، آبِ حیات اور آبِ حیواں سے تشبیہ دی گئی ہے، یعنی اس تلمیح کی ایک منفی کیفیت سے استفادہ کیا گیا ہے:

ہوں تشنہ لب ترے دمِ خنجر کے آب کا　　موجِ زلالِ **چشمۂ حیوان** کی قسم (سراج، ص ۴۶۸)

تھی سرد مہری اس کی **آبِ حیات** دل کو　　جھوٹے تپاک نے تو کچھ آگ ہی لگائی (سودا، ج ۱، ۴۴۵)

فلک سے جیتے جی معلوم ملنا کام دل اے خضر　　سوائے طولِ حسرت کیا دھرا ہے **آبِ حیواں** میں (حالی، ۶۹)

آبِ حیات اور اس سے متعلق دیگر تلمیحات عشق و معرفتِ الٰہی کا مظہر بھی ہیں۔ حالی کے شعر میں جلوۂ دوست سے مراد انوارِ الٰہی ہے جسے حالی آبِ بقا جانتا ہے۔ اسی طرح سنائی، حافظ، سعدی اور صائب آبِ زندگی کو اہلِ دین، جو یبارِ عشقِ الٰہی (عشقِ الٰہی کی نہر)، سحر کے وقت اللہ کی طرف بلانے اور اللہ کی رضا کو تسلیم ہونے پر جانتے ہیں:

نہیں **آبِ بقا** جز جلوۂ دوست　　کسی لب تشنۂ دیدار سے پوچھ (حالی، ۷۵)

اہل دنیا اہل دین نبوند از یرا راست نیست　　ہم سکندر بودن و، ہم **آب حیوان** داشتن (سنائی، ۴۶۵)

معنی **آبِ زندگی** و روضۂ ارم　　جز طرف جو یبار و می خوشگوار چیست (حافظ، ص ۴۶)

دوش وقت سحر از غصہ نجاتم دادند　　وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند (حافظ، ۱۲۴)

بسیار چو ذوالقرنین آفاق بگردیدہ ست　　این تشنہ کہ می میرد بر چشمۂ حیوانت (سعدی، ص ۵۶۱)

عاشقانی کہ بہ تسلیم و رضا می باشند　　تا بہ گردن ہمہ در آب بقا می باشند (صائب، ص ۵۷۶)

جو شخص آبِ حیات پی کر زندگیِ جاوداں پالے گا، وہ دنیوی زندگی میں محو ہو جائے گا، اس لیے کبھی شعرا حضرات اس پہلو سے آبِ حیات کے منفی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں اور اسی وجہ سے کہیں کہیں آبِ حیات دنیوی حوالے سے مذمت کا نشانہ بھی بنایا جاتا ہے۔ حاتم کا یہ خیال ہے کہ آبِ حیات پی کر فرد اکیلا رہ جائے گا۔ میر کے ہاں آبِ زندگی پی کر تو پوری عمر محبوب

اور زمانے کا ظلم برداشت کرنا پڑے گا۔ شاہ نصیر کہتا ہے کہ آبِ زندگی پینا قصورِ عقل ہے، کیوں کہ اس دنیا کو تعمیر کرنا خلافِ عقل ہے، ناسخ کا یہ خیال ہے کہ اس دنیا سے لے کر حشر تک غم ہی کھانا ہے، پھر آبِ بقا پینے سے انسان کے خون میں غم شامل ہوجائے گا۔ ذوق کے ہاں موت آنے سے انسان کا وصال اپنے حقیقی محبوب سے ہوتا ہے، اسی وجہ سے موت میں بے تحاشا لذت ہے، جس کی لذت سے آبِ بقا پی کر محرومی پیدا ہوتی ہے۔ مومن نگار کے خوبصورت خال وخط کی گذشتہ یادوں کو زہر جانتا ہے جسے آبِ زندگی پی کر مسلسل پیتا رہے گا۔ غالب کا یہ خیال ہے کہ آبِ زندگی پینے سے خوباں کے مارنے والے ناز کی حسرت رہے گی۔ حالی بھی یہ سمجھتا ہے کہ انسان اس دنیا کی لذتوں سے جتنا بھی بہرہ مند ہو جائے، پھر بھی اس کی جان وروح ادھوری رہے گی، اس لیے انسان آبِ بقا پی کر بھی اس ادھورے پن سے کبھی بچ نہیں سکے گا۔ اقبال کے ہاں یہ خیال ہے کہ اگر انسان اللہ کی محبت کے نشے میں مست ہوجائے تو پھر وہ دنیا سے بے نیاز ہو کر چشمۂ حیواں سے گریز کرے گا۔ خاقانی کے ہاں سب خاک سے ہیں اور جب سب کو خاک ہی میں ملنا ہے تو پھر کیوں انساں خاک کے بجائے چشمۂ حیات کا سراغ لے۔ ان سب اشعار میں آبِ حیات سے اظہارِ نفرت کرنے سے مراد دنیا کے مسائل اور الجھنوں میں پھنسنے کی مذمت ہے:

آبِ حیات جا کے کسو نے پیا تو کیا　　مانندِ خضر جگ میں اکیلا جیا تو کیا (حاتم، ص ۹۳)

کوئی آبِ زندگی پیتا ہے یہ زہر اب چھوڑ؟　　خضر کو ہنستے ہیں سب مجروح خنجر کے ترے (میر، ج ۲، ۲۹۷)

قصر کی تعمیر کرنا ہے قصورِ عقل دیکھ　　دیدہ ودانستہ در ملکہ جوں آبِ زندگی (شاہ نصیر، ج ۳، ۴۳)

ممکن نہیں تا حشر فنائے غمِ خوں خوار　　گویا مرے خوں میں اثرِ آبِ بقا ہے (ناسخ، ج ۱، ص ۳۶۱)

شربتِ مرگ سے محروم نہ رہتا کبھی خضر　　حیف محروم اسے آبِ بقا نے رکھا (ذوق، ج ۱، ص ۱۴۹)

جو لذت آشنائے مرگ ہوتا خضر تو ہرگز　　نہ پیتا آبِ حیواں ڈوب مرتا آبِ حیواں میں (ذوق، ج ۱، ص ۲۶۹)

یادِ خط نگار میں ہم زہر کھا موے　　کیا آبِ زندگی کا ہوا ہے خضر سے فیض (مومن، ج ۱، ص ۱۰۴)

بحسرت گاہِ نازِ کشتۂ جاں بخشیِ خوباں　　خضر کو چشمۂ آبِ بقا سے ترجبیں پایا (غالب، ۲۴)

وصل مدام سے بھی ہماری بجھی نہ پیاس　　ڈوبے ہم آبِ خضر میں اور نیم جاں رہے (حالی، ۱۶۱)

گدائے مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ　　پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو! (اقبال، ۳۵۲)

ای خاک بر سرِ فلک آخر چرا نگفت　　کاین چشمۂ حیات مسازید جای خاک (خاقانی، ص ۲۳۸)

موے کو جیو بخشے آبِ حیواں بے گماں ہے جیوں نین میں تیو ئچ پانی ہے سوتے دل کے جگانے کا (ولی، ص ۹۸)

آبِ سبیل: جنت کی ایک مشہور نہر ہے۔ مفت چیز سے کنایہ ہے۔ (۶) عاشق کے خوں کو آبِ سبیل سے تشبیہ دی گئی ہے:

کیا داد خواہ ہو کوئی اس کے قتیل کا عاشق کے خوں کو حکم ہے آبِ سبیل کا (آتش، ج ۱، ص ۵۱)

آبِ کوثر: جنت کی ایک نہر کا نام ہے۔ آبِ کوثر صفا، شفاف اور متبرک ہونے سے کنایہ ہے۔ قائم چاند پوری حضرت علیؑ کے لیے روتی ہوئی آنکھوں کا آبِ کوثر سے موازنہ کرتا ہے، مصحفی کے شعر میں آبِ کوثر سے لگن دھونا معرفت پیدا کرنے کے مترادف ہے، حالی عشقِ حقیقی کی پیاس کا آبِ کوثر سے موازنہ کرتا ہے، عراقی غم و تابِ عشق کا آبِ کوثر سے موازنہ کرتا ہے۔ ان سب سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ آبِ کوثر کیوں کہ خود ایک پاک چیز ہے اس لیے پاک چیزوں کا اس سے موازنہ کیا جاتا ہے۔ اسی طرح اس تلمیح سے ایک روحانی کیفیت پیدا ہوتی ہے:

ہے جو چشمِ تر بہرِ ابنِ علی بہ از چشمہ ' آبِ کوثر ہے وہ (قائم، ج ۱، ۱۸۲)

صفا تلووں کی اس کے یوں پرستاروں سے کہتی ہے روا تھا تم کو پہلے آبِ کوثر سے لگن دھونا

(مصحفی، ج ۵، ص ۲)

پیاس تیری بوئے ساغر سے لذیذ بلکہ جامِ آبِ کوثر سے لذیذ (حالی، ۱۱۵)

مرا در سینہ تابِ اندہ تو بسی خوشتر ز آبِ کوثر آمد (عراقی، ص ۲۰۰)

آتشِ رومی: مولانا روم کی شاعری میں آتش سے سوز مراد ہے۔ یہ عشق و محبت سے کنایہ ہے جس کو اقبال عقل پر ترجیح دیتا ہے۔ رومی کی شاعری عشقِ الٰہی کی خوشبو سے بھرپور ہے۔ اقبال کی ساری شاعری بھی عشق اور اس کے معجزات کی طرف ہماری رہنمائی کرتی ہے:

علاج آتشِ رومی کے سوز میں ہے ترا تری خرد پہ ہے غالب فرنگیوں کا فسوں (اقبال، ۳۶۴)

آتشِ نمرود: وہی آتش جسے شاہ بابل نمرود نے ابراہیمؑ کو جلانے کے لیے روشن کیا، مراد سرکش اور تیز آتش ہے۔ یہی آتش ظلم وستم سے کنایہ ہے۔ اقبال اپنے عشقِ الٰہی کو ابراہیم کے عشق سے تشبیہ دیتا ہے جو آتشِ نمرود کو آسانی سے برداشت کر سکتا ہے۔ اقبال کے شعر میں دین و عشق کے سامنے آتشِ نمرود کو کمزور دکھانا مراد ہے۔ حافظ کے شعر میں لالہ کو آتشِ نمرود سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ سرخی ہے:

ہوں آتشِ نمرود کے شعلوں میں بھی خاموش میں بندۂ مومن ہوں، نہیں دانۂ اسپند (اقبال، ۳۵۷)

بہ باغ تازہ کن آیین دین زردشتی　　　　کنون کہ لالہ برافروخت آتشِ نمرود (حافظ،ص۱۴۹)

آدم: یہ تلمیح سبھی شاعروں کے ہاں پائی جاتی ہے۔اس سے مختلف روایات اور واقعات وابستہ ہیں اور شاعری میں ان سے استفادہ کیا جاتا رہا ہے۔اسی حوالے سے ہم پہلے ان واقعات وروایات کومختصرطور پر بیان کرتے ہیں:

حضرت آدمؑ ہی سب سے پہلے بشر تھے،اس لیے ابوالبشر کہلاتے ہیں اور خلیفۃ اللہ کے اولین مصداق۔آدمؑ جنت سے جب زمین پر آئے تو غالباً دجلہ وفرات کے دوآبے میں آباد ہوئے۔توریت میں ہے کہ آپؑ کے تین صاجزادے تھے:ہابیل،قابیل اور شیث۔توریت میں درج ہے کہ آپ نے ۹۳۰ سال کی عمر پائی۔(۷)

آدم کے حوالے سے قرآنِ پاک میں ہے:وقلنا یآدم اسکن انت وزوجک الجنۃ وکلامنہا رغداً حیث شئتما ولاتقربا ہذا الشجرۃ فتکونا من الظلمین۔فازلہما الشیطن عنہا فاخرجہما مما کانا فیہ: اور ہم نے کہا: اے آدم تم اور تمھاری بیوی بہشت میں رہو سہو اوراس میں جہاں سے چاہو خوب کھاؤ اوراس درخت کے پاس نہ جانا ورنہ تم گنہگاروں میں سے ہوجاؤ گے، پھر شیطان نے دونوں کو پھسلایااور جس جنت میں تھے،اس سے انھیں نکلوایا۔شبلی کہتے ہیں کہ مشہور ہے کہ حضرت آدمؑ نے جب بہشت میں گیہوں کھالیا تو ان کے بدن کے کپڑے خود بخود اتر گئے اوروہ بالکل برہنہ رہ گئے۔(۸)

آدم ابوالبشر پہلے انسان ہیں جنھیں خلیفۃ اللہ،صفی اللہ،ابوالوری،معلم الاسماجیسی صفات سے پکارا گیا ہے۔خدا نے دنیا کو بنانے کے بعد چھٹے دن انسان کو مٹی کی مختلف اقسام سے بنایا۔خدانے آدم کی خاک پر چالیس دن کے لیے غم کی بارش اور ایک لمحے کے لیے خوشی کی بارش برسائی۔خدانے آدم کے جسم میں جان ڈالنے سے پہلے چالیس سال اسے مکہ اور طائف کے درمیان رکھا تھا پھراس میں اپنی جان پھونکی تو آدم نے چھینک ماری۔جبرئیلؑ نے آدم کو الحمدللہ کہنے کو کہا۔خدانے حوا کو آدم کی بائیں پسلی سے خلق کیا۔جب آدمؑ وحوا نے ابلیس کی باتوں میں آکر منع شدہ پھل کھایا تو اللہ تعالیٰ نے آدمؑ کو جنت سے نکال کر زمین پر ہنداور سراندیپ بھیجااور حوا کا مقام جدہ ٹھہرا۔سوسالہ جدائی کے بعد مقام عرفات ان کا مقامِ وصال ٹھہرا۔(۹)

دوش دیدم کہ ملایک در میخانہ زدند　　　　گل آدم بسرشستند و بہ پیمانہ زدند (حافظ،۱۴۴)

خاک چو آدم زباد زندہ شد وعطسہ داد　　　　فاتحۃ الحمد خواند، گفت کہ جاوید مان (خاقانی،۳۳۱)

بعض احادیث کے مطابق حضرت آدمؑ پہلے انسان نہیں تھے بلکہ ان سے پہلے بھی اورانسان تھے۔انھی احادیث کے مطابق حضرت آدمؑ بے شک ابوالبشر نہیں تھے لیکن دانشمند انسانوں کے جدضرور تھے۔(۱۰)

حضرت آدمؑ نے اپنی شعوری زندگی میں جو پہلا کام کیا، وہ گناہ تھا، چناں چہ گناہ انسانی تاریخ کی ایک علامتی رمز ہے۔(یوسف حسین خاں، اردو غزل، ۳۰۸) آدمؑ کو صوفیہ خدا تعالیٰ کے خلیفہ اور الم کی روح کہتے ہیں۔(۱۱)

ان اشعار میں درد، شاہ نصیر، آتش، ذوق، غالب، سعدی، حافظ، جامی اور صائب نے بہشت میں شیطان کا دھوکا کھا کر آدمؑ کے گناہ کی طرف اشارہ کیا ہے:

مت عبادت پہ پھولیو زاہد — سب طفیلِ گناہِ آدم ہے (درد، ۲۰۹)

ملا کیا حضرتِ آدم کو پھل جنت سے آنے کا — نہ کیوں اس غم سے سینہ چاک ہو گندم کے دانے کا

(شاہ نصیر، ج ا، ۱۵۹)

آخرِ کار کیا ہے اسے مستی نے خراب — ہو سکا ضبط نہ آدمؑ سے مئے کوثر کا (آتش، ج ا، ص ۱۲۵)

حضرتِ آدم کو شیطاں نے نکالا خلد سے — غیر نے ہم کو کیا ہے کوئے دلبر سے جدا (ذوق، ج ۲، ص ۱۲۰)

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں، لیکن — بہت بے آبرو ہو کر، ترے کوچے سے ہم نکلے (غالب، ص ۳۳۴)

حدیث عشق اگر گویی گناہ است — گناہ اول ز حوا بود و آدم (سعدی، ۶۷۴)

تاریخ این حکایت گر از تو باز پرسند — سر جملہ اش فرو خوان از میوۂ بہشتی (حافظ، ۳۷۴)

راہ دل و دینم زد آن عارض گندمگون — نبود بہ جز این معنی میراث من از آدم (جامی، ۵۷۸)

مُرد مشمار گنہ را کہ گناہی است بزرگ — گندمی کرد ز فردوس برون آدم را (صائب، ۹۳)

ناسخ اور سنائی کے ان اشعار میں اس واقعے کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ خدا نے آدمؑ کی خاک پر چالیس دن کے لیے غم کی بارش اور ایک لمحے کے لیے خوشی کی بارش برسائی۔ اس رو سے اس دنیا میں انسان خوشی کی نسبت غم کے ساتھ رہتا ہے۔ ایک طرف صوفیہ نہ خیال کے مطابق انسان الم کی روح ہے:

آہ دہقانِ فلک کی کہوں کیا بدتخمی — خاکِ آدم میں یہ نت بووے ہے آفات کے بیج (مصحفی، ج ۳، ص ۱۰۵)

ہے برنگِ برق ہنسنا آدمیت سے بعید — سال ہا بارانِ غم بہرِ گلِ آدم ہوا (ناسخ، ج ا، ص ۳۱)

نیم روز اندر بہشت آدم عدیل ملک بود — ہفتصد سال از جگر خون راند بر سنگ و گیا (سنائی، ۴۱)

سودا اور اکبر کے یہ اشعار حضرت آدمؑ کی بڑائی اور شان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انھیں خدا کا نائب قرار دیتے ہیں:

آدمی ہے تو ہم آپ میں پہنچا کچھ فضل — ورنہ بدنام نہ کر تو نسبِ آدم کو (سودا، ج ا، ۳۷۳)

نئی تعلیم کو کیا واسطہ ہے آدمیت سے　　　جناب ڈارون کو حضرتِ آدم سے کیا مطلب (اکبر، ج ا، ص ۱۰۶)

جیسے ہم دیکھ چکے ہیں کہ اکثر اشعار میں آدمؑ کے سب واقعات میں سب سے زیادہ آدم کا گناہ اور اس کا خلد سے نکلنا مرکزِ توجہ رہا ہے۔

آزر، آذر: تارخ اور توریت میں حضرت ابراہیمؑ کے والد کا نام تارخ آتا ہے اور قرآن عزیز میں آزر۔ اس باب میں علما اور مفسرین نے دو رائیں اختیار کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ دونوں ناموں کے درمیان مطابقت ہو جائے اور یہ اختلاف جاتا رہے، اور دوسرے یہ کہ تحقیق کے بعد فیصلہ کن بات کہی جائے کہ ان دونوں میں سے کون صحیح ہے اور کون غلط، یا دونوں صحیح ہیں مگر دو جدا جدا ہستیوں کے نام ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ "آدار" کالدی زبان میں بڑے پجاری کو کہتے ہیں اور عربی میں یہی آزر کہلایا۔ تارخ چونکہ بت تراش اور سب سے بڑا پجاری تھا اس لیے آزر ہی کے نام سے مشہور ہو گیا، حال آنکہ یہ نام نہیں بلکہ لقب تھا، اور جب لقب نے نام کی جگہ لے لی تو قرآن عزیز نے بھی اسی نام سے پکارا (۱۲)

آزر بت تراش تھا جو بتوں کو تراش کر ان کو حضرت ابراہیمؑ کو بیچنے کے لیے دیا کرتا تھا۔ فارسی ادب وعرفان میں آزر کی بت تراشی اور صورت سازی مشہور ہے۔ عرفان میں تفاسیر بتان آزر، بتخانۂ آزر، بتخانۂ آزران، بتخانۂ التباس، بتخانۂ حبش وروم وپارس، بتخانۂ شاہدان ملکوت، بتکدۂ آزر افعال، بتکدۂ آزران، بتکدۂ خود پرستان، بتکدۂ درد، بتکدۂ عشق جیسے عارفانہ کلمات پاکبازی سے وابستہ رہے ہیں۔ (۱۳) مجموعی طور پر اس ترکیب "بت ہائے آزر" سے مراد بت گری اور بت پرستی ہے۔ میر کے شعر میں آزر کی بت تراشی کی طرف اشارہ ہے اور غالب کے شعر میں بت خانۂ آزر کنایۃً ایسی جگہ کو کہتے ہیں جہاں حسینوں کا مجمع اور معشوقوں کا جمگھٹ ہو۔ (۱۴) اقبال کے اشعار میں آزر کی تلمیح کے دو پہلو ہیں: پہلے شعر میں منفی پہلو ہے جس کے تحت اقبال آزر کی بت پرستی کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور دوسرے شعر میں آزر کی بت تراشی اس کی مہارت سے کنایہ ہے۔ اقبال نے اس تلمیح کا اطلاق اس دور کی مغرب زدہ عورتوں پر کیا ہے جن میں حسن ظاہری کے علاوہ اور کوئی فن اور ادا نظر نہیں آتی ہے۔ اسی طرح سنائی اور خاقانی کے ہاں آزر سے ایک عارفانہ تعبیر نکلتی ہے اور وہ عشق کی پاکبازی سے کنایہ ہے۔ خاقانی نے فطرت کی منظر نگاری کے فن کو نگارستانِ آزر سے تشبیہ دی ہے:

خدا ساز تھا آذرِ بت تراش　　　ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں (میر، ج ۳، ۱۵۸)

آزر کا پیشہ خارا تراشی　　　کارِ خلیلاں خارا گدازی (اقبال، ۳۹۷)

یہ بتانِ عصرِ حاضر کہ بنے ہیں مدرسے میں　　　نہ ادائے کافرانہ، نہ تراشِ آزرانہ (اقبال، ۳۵۳)

چون تجلی کرد بر سیمای جان سینای عشق　　آن بت سنگین آزر سنگ در آزر گرفت (سنائی،۱۰۳)

شد خلیل اعجاز و بیجا آتش و گرد خلیل　　از بہار و گل، نگارستان آزر ساختند (خاقانی،۱۱۵)

آلِ نبی: حضرت محمدؐ کا خاندان جو شیعوں کے عقیدے کے مطابق چودہ معصوموں پر مشتمل ہے۔ولی کے شعر میں آل کی تکرار سے صنعتِ تجنیس پیدا ہوئی ہے۔پہلا آل خاندان اور دوسرا آل لولو کے معنی میں ہے:

نہ ڈر روزِ محشر ستی سیّدا　　کہ آلِ نبی پر نہ آئے گی آل (ولی، ص۱۶۴)

لالہ ہے داغ بہ دل آلِ نبیؐ کے غم میں　　تن کو اپنے نہ رکھے کیونکہ پر از گرد بسنت (شاہ نصیر، ج۱،۲۰۲)

ابراہیم: حضرت ابراہیمؑ بڑے جلیل القدر پیمبر گزرے ہیں۔توریت میں ان کا نام ابرام اور ابراہیم دونوں طرح آیا ہے۔ان کی بت شکنی کی داستان مشہور ہے۔نمرود نے اپنی خدائی ثابت کرنے کے لیے حضرت ابراہیمؑ کو آگ میں ڈال دیا لیکن وہ آگ ان کا بال بھی بیکا نہ کرسکی بلکہ سرد ہوکر گلزار بن گئی۔اس واقعے کے لیے اردو میں آتشِ نمرود، شعلۂ نمرود، گلشنِ خلیل، گلزارِ ابراہیم اور گلستانِ ابراہیم کی تلمیحات مستعمل ہیں۔فارسی اور اردو کے اکثر شعرا نے حضرت ابراہیمؑ کی حوصلہ مندی، مستقل مزاجی اور حق پرستی کو سراہا ہے۔(۱۵) اسی خصوصیت کی وجہ سے حضرت ابراہیم کا لقب خلیل ہے۔

یہاں ولی، درد، جرات، شاہ نصیر، ناسخ، مومن اور صائب کے اشعار میں آتشِ نمرود اور گلزارِ ابراہیم کی تلمیح استعمال ہوئی ہے۔دراصل ابراہیمؑ کے عشق نے آتش کو گلزار بنا دیا۔جرات، شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں بھی عشق کی آگ گلزار میں ڈھلتی نظر آتی ہے:

برہ کی آگ میں دھنسنے کی نہیں ہے کچھ فکرِ دل کوں　　کہ جیوں غم نہیں ہے ابراہیم کو آتش میں جانے کا

(ولی، ص۹۸)

میں ہوں گل چینِ گلستانِ خلیل　　آگ میں ہوں پہ باغ باغ ہوں میں (درد،۱۷۳)

جوں خلیلؑ اس کو نہ آسان سمجھیو ہرگز　　آتشِ عشق ہے یہ آتشِ نمرود نہیں (جرات، ج۱، ص۴۵۷)

خوف عاشق کو نہیں تیرے ذرا آتش کا　　جوں خلیل اس کو ہے گلزار سدا آتش کا (شاہ نصیر، ج۱،۲۱۹)

عشق نے ہم کو دکھایا آج اعجازِ خلیل　　آگ سے پیدا ہمارے ہاتھ کا گل ہو گیا

(ناسخ، ج۲، حص۲، ص۳۱)

آتش آہ بے اثر سے مری　　آسماں گلشن خلیل ہوا (مومن، ج۱، ص۵۸)

بادوستان حق چہ کند نفسِ شعلہ خوی　　　باغ و بہار ہاست در آتش خلیل را (صائب، ۱۵۶)

اقبال اور خواجو کرمانی ابراہیمؑ کی بت شکنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اقبال کا یہ خیال ہے کہ اس بت شکنی کے پس منظر میں معجزۂ عشق نمایاں ہے:

توڑ دیتا ہے بتِ ہستی کو ابراہیمِ عشق　　　ہوش کا دارو ہے گویا مستیِ تسنیمِ عشق (اقبال، ۱۴۰)

خلیل آسات ہر ساعت بتی در آتش اندازد　　　ولی بیرامنت پیداست کاتش می شود گلشن (خواجوی کرمانی، ۹۹)

اکبر نے پہلے شعر میں ابراہیم کی حق پرستی کی طرف اشارہ کیا ہے اور دوسرے میں حضرت ابراہیمؑ کی بڑائی اور شان کی طرف توجہ مبذول کی ہے:

خوب تر ہم سے ہیں ان کے دل میں اخلاقی اصول　　　گو نہیں ہے دین ابراہیم ان کے ہاتھ میں

(اکبر، ج ۱، ص ۱۳۲)

کیا نور تھا نگاہِ جنابِ خلیلؑ میں　　　شمس و قمر بھی کچھ نہیں انجم بھی کچھ نہیں (اکبر، ج ۲، ص ۲۱۶)

ابراہیم اَدہَم: یہ تلمیح حضرتِ ابراہیمؑ سے مختلف ہے۔ ابراہیم بن اَدہَم بن منصور بلخ کا ایک مشہور زاہد و عارف تھا جس نے خراسان کی حکمرانی چھوڑ کر زہد و تقویٰ کی طرف رخ کیا (۱۶)۔ ان اشعار میں ابراہیم ادہم کے حوالے سے ایک عارفانہ کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ ان اشعار میں حسن، بادشاہی اور حق کی طرف جستجو کا اشارہ ہے:

ترے اس حسن پر مائل ہیں جگ کے عابد و زاہد　　　یو شہرت سن عجب نیں بھوئیں سوں ابراہیم ادہم نکلے

(ولی، ص ۲۳۷)

ترے در کی فقیری کو شرف ہے بادشاہی پر　　　گواہ اس قول کا ہے حال ابراہیمِ ادہم کا (آتش، ج ۱، ص ۲۰۸)

حکم تیرا جستجو چاہے تو گم ہونے نہ پائے　　　مثلِ ابراہیم ادہم ایک سوزن آب میں (ذوق، ج ۲، ص ۱۳۳)

ابرِ نیساں: نیساں رومیوں کی تقویم کے مطابق ان کے ساتویں مہینے کا نام ہے اور اس مدت میں آفتاب برجِ حمل میں رہتا ہے۔ مشہور یہ ہے کہ اس مہینے میں بادلوں سے جو قطرے ٹپکتے ہیں، وہ صدف میں مروارید یا موتی پیدا کر دیتے ہیں۔ اس مہینے میں جو مینھ برستا ہے، اسے بھی بطریقِ مجاز نیساں کہہ دیتے ہیں۔ سید عابد علی عابد کہتے ہیں کہ ادبی روایت میں ابرِ نیساں سے کبھی توفیقِ الٰہی مراد ہوتی ہے جو بطنِ صدف میں مروارید پیدا کرتی ہے، کبھی محض ابرِ بہار مراد لیا جاتا ہے کہ اس موسم میں بارش سے طبیعت شگفتہ ہوتی ہے۔ ابرِ نیساں کے اس عمل کی طرف کہ موتی پیدا کرتا ہے، اردو اور فارسی کے بہت سے

اشعار میں اشارہ کیا گیا ہے۔(۱۷) شاہ نصیر نے چشمِ گوہر بار کو ابر نیساں سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ گہر بار ہونا ہے۔خاقانی نے سخاوت کو ابر نیساں سے تشبیہ دی ہے:

لے کے میں چشمِ گہر بار جدھر جاتا ہوں ابرِ نیساں بھی وہاں آتا ہے داماں پھیلا (شاہ نصیر، ج۱،۲۰۲)

خویشتن ہم نام خاقانی شناسند از سخن پارگین را ابر نیسانی شناسند از سخا (خاقانی، ص۱۹)

ابلیس: ابلیس کی اغوائے آدم کی داستان بہت مشہور ہے۔ابلیس کے لغوی معنی ہیں ''ناامید از رحمت''ابلیس کے ناموں میں سے ایک شیطان ہے۔ابلیس کا نام عزازیل تھا۔(۱۸) ابلیس نے اپنے غرور اور تکبر کی وجہ سے آدم کو سجدہ نہیں کیا۔ابلیس کی عمر زیادہ ہے۔وہ بوڑھاپے اور ناپاکی کا مظہر ہے۔فارسی میں بلیس بھی کہا جاتا ہے۔ان اشعار میں ابلیس و آدم کی کہانی کی جانب اشارہ ہے۔ ناسخ اور ذوق کے اشعار میں ابلیس و آدم ،سنائی کے شعر میں آدم،خلد،ابلیس ،طاووس و مار میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

نہیں ہے معتقد میرا اگر حاسد تو کیا غم ہے ہوا بے سجدۂ ابلیس کیا نقصان آدمؑ کا؟[کذا] (ناسخ، ج۱،ص۴۲)

نہ ہو بے وقر ترکِ سجدۂ ابلیس سے آدم عدو کی سرکشی سے ذوق کب رتبہ ہو کم میرا (ذوق، ص۱۴۱)

کی توانستی برون آورد آدم راز خلد گر نبودی راہبر ابلیس را طاووس و مار (سنائی، ۱۱۸)

احسن القصص: یہ قرآن پاک کی سورہ یوسف، تیسری آیت میں آیا ہے (تم پر سب سے بہتر کہانی وحی کے ذریعے بیان کرتے ہیں)۔بعض مفسرین کا کہنا یہ ہے کہ کل قرآن پاک احسن القصص ہے، کچھ اور مفسرین کا یہ کہنا ہے کہ احسن القصص سے مراد صرف سورہ مبارک یوسف ہے کیوں کہ یہ صرف وہ قصہ ہے جس کے آغاز سے آخر تک ایک ہی موضوع یعنی حضرت یوسفؑ کے بارے میں کہانی ہے۔(۱۹) حضرت یوسفؑ؛ حسن کا مظہر ہیں، اسی وجہ سے احسن القصص بھی حسن کا مظہر ہے۔آتش نے اس مظہر کی رو سے محبوب کے رخِ کتابی کو احسن القصص سے تشبیہ دی ہے۔اس شعر میں کتابی اور احسن القصص میں مراعاۃ النظیر ہے:

حافظ رخِ کتابیِ محبوب کے ہیں ہم یہ ''احسن القصص'' ہے، ہمیں یاد ہو گیا (آتش، ج۱،ص۲۷۳)

ادریس: ادریسؑ اللہ کی نظر میں بلند مرتبہ اور صبر کرنے والے نبی ہیں۔وہ درس و تدریس میں مشغول رہتے تھے، اسی لیے ادریس کہلائے۔ان کا اصلی نام اختوخ تھا۔(۲۰) ادریس بہت سچے پیغمبر تھے۔سب سے پہلے وہ لکھنے کے لیے قلم کو بروئے کار لائے۔وہ پہلے شخص ہیں جنھیں علمِ نجوم پر عبور حاصل ہوا تھا۔(۲۱) اسی طرح وہ سب سے پہلے شخص تھے جنھوں نے لباس

سی کر پہنا۔ادریس نے ۳۶۵ یا ۸۶۵ سال کی عمر میں خود ملک الموت سے اپنی موت مانگی اور جنتی لوگوں میں شامل ہوئے۔حضرت ادریس علم وحکمت اور معلم کی مثال ہیں۔انشا اور مصحفی کے شعر میں ادریس کے جامہ سینے کی طرف اشارہ ملتا ہے اور سنائی اپنے شعر میں ان کو جنتی لوگوں میں شمار کرتے ہیں:

کل سوزن عیسیٰ میں پرو خط شعاعی   خورشید نے سی حضرت ادریس کی ٹوپی (انشا، ج۱،ص ۴۶۲)

اس سینے میں جو چاک ہے بے صرفہ دیا ہے   اس سینے میں کیا کام کرے سوزنِ ادریس

(مصحفی، ج۱،ص ۲۰۸)

بمیر ای دوست پیش از مرگ اگر می زندگی خواہی   کہ ادریس از چنین مردن بہشتی گشت پیش از ما (سنائی، ۵۲)

ارسطو: فارسی ادب میں ارسطو؛ اسکندر کے معلم ہونے کے ساتھ اس کا وزیر بھی ہے اور اسکندر اسے بہت دولت عطا کرتا ہے لیکن تاریخ میں ارسطو صرف اسکندر کا معلم ہے۔(۲۲) کنایۃً بڑے حکیم اور دانشمند کو کہتے ہیں۔اس زمانے میں علوم وفنون کے جتنے شعبے تھے، سب اس کے ذہن رسا کے مرہونِ منت ہیں۔ان اشعار میں ارسطو کے حکیم ہونے کا اشارہ تو ہے لیکن زیادہ تر تاکید اس کو اسکندر کا وزیر بننے اور دولت کے فریفتہ ہونے پر ہے جو مذمت کا نشانہ بن گیا ہے:

حیف اس کا مجھ کو آتا ہے ارسطو سا بشر   ملکِ دانش چھوڑ کر جاہ وحشم میں جا پھنسا (مصحفی، ج۵،ص ۲۰)

ارسطو سے نہ پوچھ اے ہمنشیں خاصیّتِ الفت   مجھے معلوم ہے سن لے اثر مہلک مزا اچھا

(اکبر، ج۱،ص ۸۸)

ازل: آغازِ خلقت کا لمحہ جس کا کوئی سرا مقرر نہیں کیا جاسکتا۔قرآنِ پاک کی یہ آیت ازل کا تعارف کراتی ہے: واذ قال ربک للملئکۃ انّی خالق بشراً من صلصالٍ مّن حماءٍ مسنونٍ فاذا سویتہٗ ونفخت فیہ من روحی فقعوا لہ سجدین۔فسجد الملئکۃ کلّھم اجمعون۔الّا ابلیس ابیٰ ان یکون مع السّجدین: اور (یاد کردہ وقت) جب آپ کے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں پیدا کرنے والا ہوں بشر، لیسدار گارے کی کھنکھناتی ہوئی مٹی سے۔سو، جب میں اسے پورا بنا سکوں اور اس میں اپنی طرف سے روح پھونک دوں تو تم اس کے آگے سجدے میں گر پڑنا، چناں چہ سارے کے سارے فرشتوں نے سجدہ کیا (ہاں) مگر ابلیس نے (نہ کیا)۔اس نے انکار کیا اس سے کہ وہ سجدہ کرنے والوں میں شامل ہو۔ازل سے مراد وہی دن ہے جب انسان و کائنات پیدا ہوئے۔ازل ایک ہی دن پر مشتمل نہیں ہے۔اگر چہ شاعری میں ''روزِ ازل'' کی ترکیب نظر آتی ہے۔یہ روز ابتدا سے کنایہ ہے۔شاہ ذوقی فرماتے ہیں ازل سے مراد وہ قبیلہ ہے جو حق تعالیٰ کا ایک حکم ذاتی ہے جس کا کہ وہ بوجہ اپنے کمال کے

مستحق ہے۔ یہ ازل دراصل ازل الازال ہے اور اس میں اس کے غیر کو کسی طرح کا استحقاق نہیں، حکمی طور پر نہ عینی طور پر۔ اس کا ازل ابھی موجود ہے جیسا کہ ہمارے وجود سے پہلے موجود تھا۔ وہ اپنی ازلیت میں متغیر نہیں ہوتا۔ (۲۳) سودا، آتش، شاہ نصیر، اقبال اور حافظ کے اشعار میں روز ازل سے خلقت کائنات کے ابتدا مراد لی گئی ہے:

کریں ہیں طالع بیدار یار سے ہم خواب　　سو اپنے بخت ہیں روزِ ازل سے خواب زدہ (سودا، ج ۱، ۴۰۶)

چین سے رہتے ہیں کب سر گشتۂ روزِ ازل　　مردمانِ چشم نے گھر میں سفر دکھلا دیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۵۶)

انجامِ کار کون سے آغاز کا نہیں　　شامِ ابد نوشتۂ روز ازل میں ہے (آتش، ج ۲، ص ۳۳۶)

اسے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر　　مجھے معلوم کیا، وہ رازداں تیرا ہے یا میرا؟ (اقبال، ۳۳۶)

درازل داد ست مارا ساقی لعل لبت　　جرعۂ جامی کہ من مدہوش آن جامم ہنوز (حافظ، ۱۸۰)

اسکندر یا سکندر: تاریخی روایات کے مطابق اسکندر یونان کا بادشاہ تھا جس نے ۳۳ سال عمر پائی۔ سکندر؛ جو مقدونی کہلاتا ہے؛ فلپ کا بیٹا تھا۔ اس کی تربیت کے لیے ارسطو کو منتخب کیا گیا۔ سکندر نے پہلے ایران کو مسخر کیا جو دارا ثالث کے زیر نگین تھا پھر ہندوستان کی طرف بڑھا۔ اس نے کم عمری ہی میں دنیا کا اتنا حصہ مسخر کر لیا تھا کہ وہ گنتی کے ان فاتحین جلیل میں شمار کیا جاتا ہے جنھیں اعظم کہتے ہیں۔ ایران میں اس کی وجہ سے جو غارت گری ہوئی، اس کی نظیر نہیں ملتی۔ اس واقعہ کے متعلق روایت ہے کہ سکندر کو اس کی محبوبہ نے ترغیب دلائی تھی کہ وہ ایران کے دارالسلطنت کو غارت کر دے۔ روایت میں اس محبوبہ کا نام تائیس بھی بتایا جاتا ہے۔ (۲۴) سکندر اسلام سے پہلے کے ادب میں اسکندر ملعون ہے لیکن اسلام کے دور میں وہ ایک محبوب شخصیت کے طور پر پہچانا جاتا ہے، حتیٰ کہ اسے پیغمبر بھی سمجھا جاتا ہے۔ اس کو ذوالقرنین کہا جاتا ہے کیوں کہ اس کی ماتھے کی دونوں اطراف ابھری ہوئی تھیں۔ (۲۵) لیکن محمود نیازی؛ اسکندر کو ذوالقرنین کی نسبت دینے کے بارے میں کہتے ہیں کہ اس کے ساتھ ارسطو، سد سکندری، دیوارِ قہقہہ، یاجوج ماجوج، خضر ظلمات، آب حیات اور ذوالقرنین کے نام اکثر آتے ہیں اور ان کے بیشمار قصے سکندر سے منسوب کیے جاتے ہیں۔ قرآن مجید نے ایک پراسرار شخصیت ذوالقرنین کا ذکر کیا ہے۔ مفسرین نے اس کا نام بھی سکندر قرار دیا ہے اور عام طور پر سکندر ذوالقرنین کے نام سے مشہور ہے لیکن آگے چل کر محمود نیازی نے دلائل کے ساتھ سکندر رومی کو ذوالقرنین قرار دینے کو غلط ثابت کیا ہے۔ (۲۶) فارسی ادب میں تلمیح اسکندر کا کس حوالے سے استعمال ہوا ہے، اس کے بارے میں کہا جاتا ہے: فارسی ادب میں عالمگیری، کمال پسندی، خضر سے مصاحبت، آبِ حیات کا تقاضا وغیرہ یہ سب نسبتیں اسکندر سے دی گئی ہیں۔

فارسی ادب میں اسکندر کی تاثیر دو حوالوں سے ہوتی ہے۔ایک نثر،اور نظم کے متون جن میں اسکندر اصلی ہیرو ہے اور دوسرے مضامین وحکمی،فلسفی اور ادبی تخلیقات جن میں اسکندر کی خاص خصوصیات،اصول و خیالات کی طرف اشارہ ملتا ہے۔فارسی ادب میں خضرؑ،اسکندر کے ساتھ آبِ زندگانی کی تلاش میں ظلمات میں جاتے ہیں۔سدِ سکندر آسانی سے چین میں قرار پاتا ہے،خون بہانے والا اسکندر مردانگی اور بخشنے والا مظہر بن جاتا ہے۔عرفا نے اپنی شاعری میں تشبیہات و استعارات سے بڑھ کر اسکندر کے بارے میں جو کچھ سنا ہے،ان کو عرفان میں علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں،ان واقعات کی سچائی کو معلوم کرنے کی تلاش نہیں کرتے۔(۲۷)

ان اشعار میں ولی،جرات،مصحفی،شاہ نصیر،ظفر اور شیفتہ نے اسکندر کی حشمت و شکوہ کو بیان کیا ہے۔قائم نے اسکندر کی ہوس اور دنیاوی آرزوؤں اور لوٹ مار کی جانب اشارہ کیا ہے،اور اقبال کے شعر میں اسکندر کی خودداری سے کنایہ ملتا ہے۔اسی طرح فارسی شاعر فرخی نے بھی اسکندر کو ذوالقرنین کہا ہے:

پایا ہے جو کوئی دولت فقر — مشتاق نہیں سکندری کا (ولی،ص۹۴)

جو گدا آپ کے کوچے کا ہوا پھر اس کو — عزمِ ہم بزمیِ اسکندر و دارا نہ ہوا (جرات،ج۱،ص۱۹۹)

کیوں کہ ہم قائم کریں کونین تک گردوں سے صلح — ربعِ مسکوں پر نہ نکلی جب سکندر کی ہوس (قائم،ج۱،۸۶)

سلیماں،سکندر کہ شاہانِ دیگر — نہ رونق گئی کس کی دولت سے اب تک (میر،ج۳،۳۱۱)

فسانہ رہ گیا دنیا میں باقی — نہ اسکندر رہا،نے اس کا دربند (مصحفی،ج۱،ص۱۸۱)

آستانِ یار بھی ہم کو ہے تختِ سلطنت — شوکتِ اسکندر و اقبال و دارا ہی نہ ہو (شاہ نصیر،ج۲،۳۹۲)

ہوتا گر خواہش دنیا میں نہ غلطاں پیچاں — تو نہ دیتا کبھی دارا کو سکندر پیچ آ (ظفر،۵۳)

مجھ سے وہ صلح کو اس شان سے آئے،گویا — جنگ کے واسطے دارا سے،سکندر آیا (شیفتہ،۲۹)

پہلے خوددار تو مانندِ سکندر ہو لے — پھر جہاں میں ہوسِ شوکتِ دارائی کر (اقبال،۳۱۲)

بہ وقت آن کہ سکندر ہمی امارت کرد — نبد نبوت را بر نہادہ قفل بہ در (فرخی،۲۶)

سکندر کے ساتھ آبِ حیات،آئینۂ اسکندر،زندانِ اسکندر،سدِ سکندر وابستہ ہیں۔فارسی شاعری میں آئینہ و اسکندر، اسکندر و آب حیات اور آب حیات و جام جم ایک عرفانی فضا پیدا کرتے ہیں۔سکندر کی آبِ حیات سے محرومی کا ذکر اکثر شعرا نے کیا ہے۔اس کی وجہ تلاش کرنے میں خلیفہ عبدالحکیم کے مطابق یہ کہنا یہاں بے جا نہ ہوگا کہ انسان کی مادی زندگی اور

اس کی جسمانی خواہشیں خدارسی کی راہ میں سدِ سکندری کی طرح حائل ہوجاتی ہیں ۔روح کے اندر خداطلبی کی ایک فطری پیاس موجود ہے لیکن جسمانی آرزوؤں کا ہجوم اور جھوٹی تمناؤں کا سراب اس کو اس آبِ حیات سے محروم رکھتا ہے۔مولانا حالی فرماتے ہیں کہ جسمانی اور دنیاوی آرزوؤں کی دیوار ایسی ہے جسے انسان نے خود اس کو خشت برخشت نہایت بلند کر رکھا ہے۔جوں جوں وہ بلند ہوتی ہے، اس کو آبِ حیات سے دور کرتی جاتی ہے۔(۲۸) اسکندر بھی انھی دنیاوی خواہشات میں پھنس کر آبِ حیات سے محروم رہا۔

اس شعر میں سراج اور مصحفی نے لبِ محبوب کو آبِ حیات سے تشبیہ دی ہے اور پھر آبِ حیات پانے میں اسکندر کی ناکامی کی طرف اشارہ کیا ہے۔آبِ حیات، آبِ حیواں اور سکندر میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

تیرے لعلِ لب میں ہے آبِ حیات پھرا جستجو میں سکندر عبث (سراج، ص۳۷۲)

جیوں ہے اسکندر کوں حسرت آبِ حیواں کی سجن اس طرح تجھ لب کے بوسے کا مجھے ہے اشتیاق

(حاتم، ص۱۴۴)

آئینۂ اسکندر: وہ آئینہ ہے جو اسکندر کے مینار پر لگایا گیا تھا۔اسکندریہ کے شہر اور اس کے مینار کے بنوانے کو اسکندر سے نسبت دی جاتی ہے، اسی لیے اس آئینے کو آئینہ اسکندریہ کہا جاتا ہے۔کہا جاتا ہے کہ اسے ارسطو نے اسکندر کے لیے بنایا تھا۔(۲۹) اسکندر سے جو آئینہ منسوب ہے، اس کی یہ روایت ہے کہ اس آئینہ میں مستقبل اور جہان دکھائی دیتا تھا۔(۳۰ آئینۂ اسکندری)۔آئینۂ سکندر حسن کا مظہر ہے۔ولی اور آتش نے محبوب کے رخ کا اس آئینہ سے موازنہ کیا ہے، وجہ شبہ صاف اور حسین ہونا ہے۔سراج، سودا اور ناسخ نے اس آئینے کو دل سے مماثل قرار دیا ہے، کہ اسکندر آئینے سے نہیں بلکہ دل سے احوالِ جہان کو دیکھا کرتا تھا۔اس میں عارفانہ جھلک دکھائی دیتی ہے کہ خدا کے عشق اور معرفت سے دنیا کا اسرار منکشف ہوجائے گا۔اسی طرح حافظ بھی اسی معرفت کو جامِ مے کہہ کر اسی کے ذریعے احوالِ ملک کو نمایاں ہوتے ہوئے سمجھتا ہے۔خاقانی کے شعر میں بھی یہی کیفیت موجود ہے۔وہ معرفت الٰہی کو آبِ حیوان اور آئینۂ سکندر بتاتا ہے کہ وہ حیاتِ جاوداں اور چشمِ دل کھولنے کا باعث ہوتا ہے۔اکبر نے یہ کہا ہے کہ اس کے باوجود کہ اسکندر کے پاس ایسا جہاں بین آئینہ تھا، وہ خاک میں ملا۔یہ اس بات سے کنایہ ہے کہ اس دنیا کے متعلقات سبھی فانی ہیں۔صائب اپنی شاعری کو آئینۂ خضر سے برتر سمجھتا ہے کیوں کہ اس میں شفافیت اور پاکیزگی زیادہ ہے:

سجن ہے بس کہ تیرے حسن عالم گیر کی شہرت سکندر کوں ہوئی حاصل مثال آرسی حیرت (ولی، ص۱۲۱)

آئینۂ سکندریٔ دل اگر ملے ہرگز تلاشِ چینیٔ فغفور مت کرو (سراج، ص۵۳۶)

تھے سکندر طالع اس دم تک کہ دل تھا اپنے پاس کھا گیا افسوس اس آئینے کو زنگارِ عشق (سودا، ج۱، ۲۴۴)

کیوں مشقت سے بنا تا آئینہ فولاد کا واقعی ہوتا دلِ روشن جو اسکندر کے پاس (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ۲۳۰)

صاف آئینے سے رخسار ہے اس دلبر کا یہ خدا کا ہے بنایا تو وہ اسکندر کا (آتش، ج۱، ص۱۲۴)

آئینہ کو ہے یہ حیرت کہ سکندر ہوئے خاک ہوش پریوں کے اڑے ہیں کہ سلیماں نہ رہے (اکبر، ج۱، ص۷۷)

عکس یک جامش دو گیتی می ماند کز صفات آب خضر و آئینۂ جان سکندر ساختند (خاقانی، ۱۱۳)

آئینۂ اسکندر جام می است، بنگر تا بر تو عرضہ دارد احوال ملک دارا (حافظ، ص۵)

اگر سکندر از آئینہ ساخت لوح مزار چراغ تربت من، روشنایی سخن است (صائب، ۱۷۰)

زندانِ اسکندر: زندانِ اسکندر سے متعلق مشہور ہے کہ وہ شہر ''یزد'' میں ہے جس کی تشبیہ مقامی تاریخ میں زندانِ ذوالقرنین سے دی گئی ہے۔(۳۱) زندان اسکندر کو ظلمات سے کنایہ لیا گیا ہے۔ اسکندر نے ایران پر قابض ہونے کے بعد شہزادوں کو یزد میں اپنے امیروں کے سپرد کیا۔

سدِّ سکندری: کانسی کی دیوار جو سکندر نے شمالی وحشیوں کا داخلہ بند کرنے کے لیے علاقہ ترکستان یعنی تاتار اور چین کے درمیان بنوائی تھی۔(۳۲) محمود نیازی اس کے متعلق مزید لکھتے ہیں کہ یہ سد کنایۂ مضبوط اور پایدار دیوار اور رکاوٹ کے لیے مستعمل ہے۔ یہ دیوار سکندر ذوالقرنین نے یاجوج ماجوج کے حملوں کو روکنے کے لیے کسی نامعلوم مقام پر بنوائی تھی۔ دیوارِ سکندر کو دیوارِ قہقہہ بھی کہا جاتا ہے۔ مشہور ہے کہ اس کی دوسری طرف جو شخص بھی دیکھتا ہے، وہ قہقہہ لگانے لگتا ہے اور اسی عالم میں اس کی موت ہو جاتی ہے۔(۳۳) سدِ سکندر مضبوطی سے کنایہ ہے کہ ان اشعار میں بھی سدِ سکندری سے مراد مضبوطی ہے۔ اس ترتیب میں عہد، مژہ، دل کی کدورت، نقشِ پائے خضر اور نوائے کلیم کو مضبوطی میں سد سکندر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ غالب کے شعر میں خضر سے مراد عہد کا رہبر ہے۔ ناسخ کے دوسرے شعر میں آئینہ اور سد سکندر میں صنعتِ تضاد ہے:

ہے سادہ لوحی پہ اس دل کے آئنہ حیراں جو تیرے عہد کو سدِّ سکندری جانے (سودا، ج۱، ۵۲۷)

گو منہ پہ ہے اشکوں کے مژہ سدِّ سکندر پر روکے سے خاشاک کے سیلاب نہ ٹھیرا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۵۲)

جب آ گیا غبار ذرا سا پہاڑ ہے کیا ہے دلوں سدِّ سکندر کی احتیاج (ناسخ، ج۱، ص۱۱۶)

پار ہو جائے نہ کیوں ہر دم ترا تیرِ نگاہ آئینہ ہے دل مرا، کچھ سدِّ سکندر نہیں (ناسخ، ج۱، ص۲۰۵)

حیرتِ اندازِ رہبر ہے عناں گیر اے اسد　　نقشِ پائے خضر، یاں، سدِّ سکندر ہو گیا (غالب،۳۲)

تارفتہ ایم درپس زانوی غم کلیم　　جادر پناہ سدِّ سکندر گرفتہ ایم (کلیم،ص۲۸۳)

اسماعیل: حضرت اسمٰعیلؑ، حضرت ابراہیمؑ کے فرزند اکبر، جو آپ کی مصری بیوی ہاجرہ کے بطن سے تھے۔ آپ کی عمر توریت میں ۱۳۷ سال درج ہے۔ آپ کے بارہ فرزند ہوئے اور ان سے بارہ نسلیں چلیں۔ فارسی ادب میں اسماعیلؑ اور اس کی نسل پاکی اور اخلاص کا مظہر ہے۔ یہاں اقبال نے حضرت اسماعیلؑ کی سعادتمندی کی طرف اشارہ کیا ہے:

یہ فیضانِ نظر تھا یا کہ مکتب کی کرامت تھی　　سکھائے کس نے اسمٰعیل کو آدابِ فرزندی (اقبال،۳۵۳)

اصحابِ فیل: اس کا مطلب ہے ہاتھی والے۔ خدا نے اصحابِ فیل پر جھنڈ کے جھنڈ پرندے بھیجے جو ان پر پتھر کی کنکریاں برساتے تھے۔ سنہ ۵۷۱ء میں ابرہہ نے، جو یمن کا حاکم تھا؛ بیت اللہ کو منہدم کرنے کے لیے مکہ مکرمہ پر فوج کشی کی۔ اس مہم میں چونکہ ابرہہ نے ہاتھیوں کے ساتھ یورش کی تھی، اس لیے عرب اس مہم کو واقعۃ الفیل اور اس سال کو عام الفیل کہتے ہیں۔ رسولؐ اللہ کی ولادت باسعادت اسی سال واقع ہوئی۔ (۳۴) اصحابِ فیل معجزہ اور اسلام کی شان سے کنایہ ہے:

آتے نہیں نظر میں مری ہاتھی کے سوار　　کانوں میں جو فسانۂ اصحابِ فیل ہے (میر، ج۳،۱۹۶)

اس کی مدد سے فوج ابابیل نے کیا　　لشکر تباہ کعبہ پہ اصحابِ فیل کا! (ظفر، ج۱،۱۶)

داستان شیر گیران جہان با مملکت　　قصۂ اصحاب فیل است ودر بیت حرم (خواجو کرمانی،ص۷۹)

اصحابِ کہف: شاعری میں اصحاب کہف کی طویل نیند ہمیشہ سے موضوعِ سخن بنی رہی ہے۔ سگِ اصحاف کہف جو قطمیر کے نام سے منسوب ہے، ان کی محافظت کرتا تھا۔ یہ کتا حقیقت کے راستے میں سلوک کا مظہر ہے۔ اسی طرح سگِ اصحاب کہف، شرف کا مظہر ہے۔ (۳۵) تصوف میں اصحابِ کہف کا ایک اعلیٰ مقام ہے۔ خاص طور پر مردانگی اور کراماتِ اولیا کے مسائل میں اس کہانی سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ فارسی ادب میں اس کا ایک وسیع تذکرہ ہے۔ اکثر فارسی شعرا، جیسے سنائی، سعدی، مولوی، عطار اپنی شاعری میں ان کو یاد کر چکے ہیں۔ ان کارناموں میں اصحابِ کہف حقیقت کی طرف طریقہ و سلوک کا مظہر ہیں جو حقیقت کا گوہر پا کر حیوانی درجے سے حق کے وصال پر فائز ہوئے ہیں۔ (۳۶) اردو غزل میں سگِ اصحابِ کہف شاعری کا مرکزِ توجہ رہا ہے۔ یہاں یہ تلمیح نفسِ مطمئنہ کا استعارہ ہے:

سگِ اصحابِ کہف اس سے تو بہتر ہے، معاذ اللہ　　وہ دن ہووے گا جو یہ نفسِ ناہنجار سووے گا

(مصحفی، ج۴،ص۲۷)

گویند کہ خاقانی ندہد بہ خسان دل　　　　دل، کو سگِ کہف است بہ بلعم نفروشم (خاقانی، ۷۹۱)

افلاطوں یا فلاطوں: یونان کے عظیم ترین فلسفیون میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ وہ مشہور حکیم بھی تھا۔ افلاطون کے ''مکالمات'' بہت مشہور ہیں۔ فارسی ادب میں غلطی سے دیوجانس کی خم نشینی کو افلاطون سے نسبت دی گئی ہے۔ (۳۷) کنایۃً فہم و ادراک رکھنے والے کو دانشور کہا جاتا ہے۔ سرکش اور زبردست کے معنوں میں بھی مستعمل ہے۔ (۳۸) اس کو عقل، اور ذہانت اور شراب سے کنایہ بھی کہتے ہیں۔ (۳۹) ولی، سراج، حاتم کے اشعار میں افلاطون شراب، سودا، انشا، شاہ نصیر، آتش، ذوق اور اقبال کے اشعار میں ادراک رکھنے والے اور حالی کے شعر میں علمِ سرکش سے کنایہ ہے۔ ناسخ کے شعر میں فلاطوں سے عقل اور شراب؛ دونوں سے کنایہ لیا گیا ہے۔ حافظ اور صائب نے افلاطون کی خم نشینی سے کنایہ لیا ہے۔ سراج کے شعر میں شراب اور خم بظاہر مترادف ہیں لیکن پہلی شرابِ شوق ہے جس سے مراد عشقِ الٰہی ہے اور دوسری خمِ افلاطوں عشقِ مجازی اور دنیاوی وابستگی کا استعارہ ہے، جن اشعار میں افلاطوں سے اس کی شراب نوشی کا اشارہ ملتا ہے، ان میں جامِ جم، خم، خم نشیں، شراب، قدح اور مے کشی جیسے الفاظ سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

سدا ہے اس خمِ نیلی سوں جوش زن یہ بات　　　　کہ نقدِ ہوش فلاطوں ہے رونمائے قدح (ولی، ص ۱۳۱)

شرابِ شوق پی کر دو جہاں کا جس نے غم بھولا　　　　خیالِ خمِ افلاطونِ وفکر جامِ جم بھولا (سراج، ص ۳۳۰)

ہر مخبط بھی خیال اپنے میں افلاطوں ہے　　　　عقل پر ہو گی اسے وہ جو ترا مجنوں ہے (سودا، ج ۱، ۴۳۸)

فلاطوں کی طرح میں خم نشیں ہوں اے کماں ابرو　　　　کہ تجھ انکھیوں کے گوشے میں کیا ہے گا کماں ابرو (حاتم، ص ۲۳۴)

چھند بند آپ کے اس عالم عیاری کا　　　　گو ہر عقل فلاطوں کی خبر لیتا ہے (انشا، ج ۱، ص ۴۴۹)

نصیر کی یہ غزل سن کہے ہے افلاطون　　　　چھٹی نہ نبض شناسِ سخن سے ہر رگِ سنگ (شاہ نصیر، ج ۲، ۱۷۷)

مے کشی کر کہ ہوتا عقل زیادہ زاہد　　　　خم مے وہ ہے کہ جس سے ہو فلاطوں پیدا (ناسخ، ج ۲، حصہ ۱، ص ۵۴)

مکتبِ عشق میں جو ہیں وہ فلاطوں حکمت　　　　کوئی شاگرد کسی کا نہیں، استاد ہیں سب (آتش، ج ۱، ص ۳۱۲)

علم جس کا عشق اور جس کا عمل وحشت نہیں　　　　وہ فلاطوں ہے تو اپنے قابلِ صحبت نہیں (ذوق، ج ۱، ص ۲۵۲)

کمال کفش دوزی علم افلاطوں سے بہتر ہے　　　　یہ وہ نکتہ ہے سمجھے جس کو مشائی نہ اشراقی (حالی، ۱۵۴)

تڑپ رہا ہے فلاطوں میانِ غیب و حضور　　　　ازل سے اہلِ خرد کا مقام ہے اعراف (اقبال، ۴۰۲)

جز فلاطونِ خم نشین شراب　　　　سرِّ حکمت بہ ما کہ گوید باز (حافظ، ص ۱۷۸)

من این سخن ز فلاطونِ خُم نشین دارم   علاج رخنۂ دل نیست غیر لای شراب (صائب، ص۱۶۰)

الست: وہ ہے جس کا کوئی شروع نہیں ہوتا۔ وہ دن ہے جب خدا نے ذریۂ آدم کو خطاب کیا: ''الست بربکم'' یعنی کیا میں آپ کا خدا نہیں ہوں؟ الست قرآن پاک سے لیا گیا ہے۔ اس عہد کا اشارہ ہے جو خدا نے ''عالمِ ذرّ'' میں سب انسانوں سے لیا ہے۔ اس کا مضمون اور مطلب خدا کی ربوبیت کا اقرار ہے۔ (۴۰) مجموعی طور پر الست سے مراد انسانوں کا خدا سے عہد ہے۔ سراج، اکبر اور حافظ کے اشعار میں روز الست سے ایک ہی مفہوم مراد لیا گیا ہے۔ سراج اور حافظ کے اشعار میں الفاظ اور جذبات اتنے قریب ہیں کہ ایک ہی شاعر کے اشعار محسوس ہوتے ہیں۔ دونوں کے اشعار میں جامِ مئے اور پیمانہ سے مراد معرفتِ الٰہی ہے۔ تینوں کے اشعار میں روزِ الست سے ایک عارفانہ کیفیت ابھرتی ہے اور وہ کیفیت ہے شوق و عشقِ الٰہی، جو الست سے انسان کے خون میں پیوست ہے:

جامِ مئے الست سیں بے خود ہوں اے سراج   دورِ شراب و شیشۂ پرمُل سیں کیا غرض (سراج، ص۴۲۵)

اس باوفا کو حشر کا دن ہوگا روزِ وصل   قائم رہا جو دہر میں عہدِ الست پر (اکبر، ج۱، ص۱۱۲)

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست   کہ بہ پیمانہ کشی شہرہ شدم روز الست (حافظ، ص۱۸)

الیاس: حضرت الیاسؑ، بنی اسرائیل میں ایلیا کے نام سے مشہور تھے۔ ان کا نام انبیا میں شامل ہے۔ سورۂ انعام اور سورۂ والصافات میں ان کا ذکر ہوا ہے۔ حضرت الیاس کا ذکر قرآن کریم میں دو جگہ آیا ہے: سورۂ انعام میں اور سورۂ والصّافات میں۔ سورۂ والصّافات میں ان کا ذکر یوں ہے: وانّ الیاس لمن المرسلین: اور الیاسؑ بھی پیمبروں میں سے تھے۔ ان کے بارے میں یہ خیال ہے کہ انھوں نے آبِ حیات پی کر جاوداں زندگی پائی ہے۔ الیاس سمندروں میں بیچاروں کی مدد کرتا ہے، ان کی کشتی کی رہنمائی کرتا ہے اور خضر صحراؤں میں گمراہوں کی راہ نمائی کرتا ہے۔ (۴۱) انشا اور ذوق کے اشعار میں خشکی میں گمراہوں کو الیاس کی رہنمائی کی جانب اشارہ ملتا ہے اور فارسی شعرا سنائی اور خاقانی کے ہاں الیاس کے آبِ حیات پانے کا ذکر ملتا ہے۔ پہلے شعر میں بحر، بر، خضر اور الیاس اور دوسرے شعر میں الیاس، خضر، خشک اور تر میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے۔ دونوں اشعار میں انھی الفاظ میں لف ونشرِ مرتب کی خوبی ہے:

حفاظت بحر و بر کی تب تو سونپی جائے قدرت سے   بندھے جب خضر اور الیاس سے مرتاض کا جوڑا

(انشا، ج۱، ص۶۸)

اے شہِ الیاس رتبت اے شہِ خضر احترام   خشک و تر کو ہے سہارا تیرا دامن آب میں

(ذوق، ج۲، ص۱۳۳)

سکندر جست، لیکن یافت بہرہ زآب زندگانی خضر والیاس (سنائی، ص۳۵۲)

شاہ از برای حرمت خضر از طریق لطف الیاس رابداد برات امان آب (خاقانی، ص۸۹)

انوری: انوری کو قصیدہ گوئی میں ایسا کمال حاصل ہے کہ اصناف شعر کے تین پیمبروں میں اس کا شمار کیا گیا ہے۔ وہ سبک عراقی کا سب سے جلیل القدر سخن گو ہے۔ اس کے کلام میں علمی اور فنی تلمیحات کی کثرت ہے۔ اسی وجہ سے ولی نے محبوب کی سراپا نگاری کی توصیف کو قصیدۂ انوری سے منسوب کیا ہے، محبوب کے حسن کو قصیدۂ انوری سے تشبیہ دی ہے، کیوں کہ انوری کا قصیدہ سراسر حسن فن سے بھرپور ہے اور سودا نے اپنے حسنِ غزل کا انوری کی شاعری سے موازنہ کیا ہے کہ انوری جیسا فن کار اور حسن پسند شاعری کے اس فن کو سمجھ پایا ہے:

توں سرسوں قدم تلک جھلک میں گویا ہے قصیدہ **انوری** کا (ولی، ص۹۴)

غرض یہ وہ غزلِ قطعہ بند ہے سودا کہ اس کی قدر کوئی کیا جز **انوری** جانے (سودا، ج۱، ۵۲۸)

انوشیرواں: انوشیروانِ عادل، فارس کے بادشاہ کیقباد کا فرزند تھا۔ ۵۳۱ء میں تخت نشین ہوا۔ روم کے بادشاہ کو شکست دی، بغداد کو دارالسلطنت بنایا۔ نہایت منصف اور عدل پسند بادشاہ تھا۔ اس کا انصاف اب تک ضرب المثل ہے۔ طویل مدت حکومت کرنے کے بعد ۵۷۹ء میں فوت ہوا۔ اس کے بعد اس کا بیٹا ہرمز جانشین ہوا۔ (۴۲) فردوسی نے سلاطین ایران میں کیخسرو اور نوشیروان کو عدل وانصاف اور محاسنِ اخلاق کا آئیڈیل قرار دیا ہے۔ (۴۳)۔ ناسخ اور منوچہری؛ دونوں نے اپنے اشعار میں نوشیرواں کے عادل ہونے کا ذکر کیا ہے۔:

نامِ نیک اہلِ حکومت کو کہاں حاصل ہوا خلق میں مشہور اک **نوشیرواں** عادل ہوا (ناسخ، ج۱، ص۱۳)

ہمی نازد بہ عہد میر مسعود چو پیغمبر بہ نوشروان عادل (منوچہری، ۵۷)

ایوب: حضرت ایوبؑ اسحاقی وابراہیمی تھے، یعنی حضرت ابراہیمؑ کی پانچویں پشت میں حضرت اسحاقؑ کے بڑے صاحبزادے عیص کی اولاد میں سے تھے۔ توریت میں ہے کہ عوض کی سرزمین کے رہنے والے تھے اور عوض کے متعلق علمائے فرنگ کی تحقیق ہے کہ یہ عرب کے شمال مغرب میں فلسطین کی مشرقی سرحد کے قریب کا ملک تھا۔ آپؑ کا زمانہ متعین نہ ہوسکا۔ علمائے یہود کا بیان ہے آپ نے ۲۱۰ سال عمر پائی اور آپ فرزندانِ یعقوب کے ہم عصر ہیں۔ پیغمبر ہونے کے ساتھ آپ امیر کبیر بھی تھے اور کثیرالاولاد بھی۔ (۴۴) حضرت ایوبؑ صبر وتحمل کے لیے مشہور ہیں اور راضی بر رضا رہنے کی علامت ہیں۔ خدا نے

ایوب کو مختلف مصائب سے آزمایا۔ انھیں غریب بنایا، انھیں بیماری میں مبتلا کیا، ان کے جسم کو کیڑے لگے، ان کی اولادیں بھی جاں بحق ہوئیں، پھر بھی انھوں نے صبر سے کام لے کر شکایت نہیں کی۔ آخر میں ایوبؑ کی دعا پوری ہوئی اور خدا نے ان کو شفا دی اور جو اُن سے چھن گیا تھا، ان کو واپس کیا گیا۔ (۴۵) ان اشعار میں اردو اور فارسی غزل گو شعرا نے صبرِ ایوب کو ایک مثالی نمونہ کے طور پر پیش کیا ہے۔

آرۂ غم گر چلے سر پر مثالِ زکریا	یار کے جور و جفا پر صبر جیوں **ایوب** خوب (سراج، ص۳۵۴)
آئے ہیں یاد حضرت یوسفؑ کے قبلہ گاہ	اے صبر رکھ دے ہاتھ سے **ایوبؑ** کی شبیہ (انشا، ج ۱، ص۳۲۹)
تری پاؤں کی ترے گر انہیں ہاتھ آئے، ابھی	اپنے زخموں کو بھریں حضرتِ **ایوبؑ** حنا (مصحفی، ج۴، ص۵۶)
صبر **ایوبی** بباید تا ببیند روزگار	ہچو داعی مدح پردازی ز کرمان آمدہ (خواجوی کرمانی، ص۶۰۴)
صبر **ایوبی** بہ خون طاقت من تشنہ است	لب پر از تبخال واستغنا بہ کوثر می زنم (صائب، ص۶۹۴)

باغِ ارم: تاریخی تلمیح ہے۔ باغِ ارم ایک مشہور کافر بادشاہ شداد نے بنوایا تھا جو خدائی کا دعویٰ بھی کرتا تھا۔ یہ باغ؛ بہشت کی بجائے تعمیر کیا گیا تھا اور اس میں حوروں کی جگہ خوبصورت عورتیں اور غلمانوں کے عوض حسین امرد تھے۔ جس وقت باغ تیار ہوا اور شداد اس کو دیکھنے کے لیے گیا تو خدا کے حکم سے گھوڑے کی رکاب میں سے پیر اتارنے بھی نہ پایا کہ روح قبض ہوگئی اور سارا دعواے خدائی رکھا ہی رہا۔ اس باغ کے تین طبقے تھے اور ہر طبقہ ایک نئے انداز پر آراستہ کیا گیا تھا۔ (۴۶) یہ باغ عدن کے علاقے میں بنایا گیا تھا۔ باغِ ارم سے متعلق مختلف روایات ہیں جن کے متعلق کوئی فیصلہ کرنا ناممکن ہے۔ (۴۷) فارسی ادب میں باغ ارم خوبی کا مظہر ہے اور اسے خوبصورتی سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ولی، سراج اور مصحفی نے محبوب کی گلی کو باغِ ارم سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ حسن ہے۔ گلی ایک طویل راستے سے کنایہ بھی ہے۔ یہ راستہ محبوبِ حقیقی کے سلوک سے بھی کنایہ ہوسکتا ہے۔ سودا نے سبزۂ پشتِ لب کو باغِ ارم سے تشبیہ دی ہے۔ درد اور شاہ نصیر نے دل کو باغِ ارم سے موازنہ کر کے ان کو فوقیت بخشی ہے۔ آتش وہ دل جو دنیاوی تعلقات سے پاک ہو، اس کو باغ ارم جیسا حسین سمجھتا ہے۔ منوچہری نے منظر نگاری کے لیے باغِ ارم سے استفادہ کیا ہے۔ حافظ نے مے کو باغِ ارم سے اولیت دی ہے۔ باغِ ارم میں ایک دنیاوی حسن ہے اور مے سے مراد معرفتِ الٰہی ہے۔ حافظ نے معرفت اور شوقِ الٰہی کو دنیا کی خوشیوں پر ترجیح دی ہے۔ آتش او ر حافظ کے شعر میں ایک مماثلت ملتی ہے۔ حافظ نے شداد کی طرف اشارہ کر کے صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے۔

باغ ارم سوں بہتر موہن تری گلی ہے   ساکن تری گلی کا ہر آن میں ولی ہے (ولی، ص ۲۹۳)

ہر ایک نقش قدم کوں بوجھتا ہے پھول کو پھکوی   گذر تیری گلی میں جو کیا **باغ ارم** بھولا (سراج، ص ۳۳۰)

سبزۂ خط کے ترے وصف میں مجھ نطق کو   سن کے کہے طوطیِ **باغ ارم** واہ واہ (سودا، ج ۱، ۳۸۲)

سینہ و دل کے تئیں داغوں سے   رشکِ گلزارِ ارم کیجیے گا (درد، ۱۲۲)

جو شخص مقیم رہ دل دار ہیں زاہد   فردوس لگے ان کو نہ **باغ ارم** اچھا (انشا، ج ۱، ص ۳۵)

گر تازہ کاریوں پر آئے یہ اشک خونیں   تیری گلی کو جیسے **باغ ارم** کریں گے (مصحفی، ج ۱، ص ۴۷۵)

جوں قیس سیر کرتے ہیں صحرا نوردِ عشق   دلچسپ ہے یہ **باغ ارم** سے بھی باغِ دل (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۰۲)

وارستہ خاطری نے کیا داخلِ بہشت   صحرائے بے تعلقی، **باغ ارم** ہوا (آتش، ج ۱، ص ۱۶۰)

تا بوستان سان **بہشت ارم** شود   صحرا ز عکس لالہ چو بیت الحرم شود (منوچہری، ۲۶۱)

مفروش بہ **باغ ارم** و نخوت شداد   یک شیشہ می نوش لبی و لب کشتی (حافظ، ۳۰۳)

بدخشاں: بدخشاں افغان کے ترکستان میں ایک علاقہ ہے جس میں لعل، یاقوت، چاندی، سونا اور لاجورد وغیرہ کی کانیں ہیں۔ ان میں لعل کی کان بہت مشہور ہے۔ یہ تلمیح کثرت سے سبھی اردو غزل گو شعرا کے ہاں ملتی ہے۔ فارسی شاعری کی نسبت یہ تلمیح اردو غزل گو شعرا کے ہاں زیادہ موجود ہے۔ اکثر شعرا نے محبوب کے ہونٹ کو اس سے تشبیہ دی ہے۔ ولی، سراج، شاہ نصیر، آتش، ظفر، ذوق نے پرکشش ہونٹ کو لعلِ بدخشاں سے تشبیہ دی ہے۔ لعلِ رنگیں، لبِ یاقوت نما، قمقمۂ سرخ لب کے استعارے ہیں۔ ولی کے شعر میں بدخشاں اور چین، آتش کے بدخشاں، یمن تا تار اور ختن میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے۔ خاقانی کے شعر میں بدخش مذاب سے مراد سرخ شراب ہے:

بدخشاں میں پڑیا ہے شور تیرے لعل رنگیں کا   ہوا ہے چین میں شہرہ تری اس زلف پر چیں کا (ولی، ص ۹۱)

دیکھ کر تجھ لبِ یاقوت نما کی سرخی   خوں ہوا رشک ستی **لعل بدخشانی** آج (سراج، ص ۳۷۷)

جلوہ گر آپ پہ یہ قمقمۂ سرخ نہیں   منہ سے اگلے ہے پڑا **لعلِ بدخشاں** دریا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۸۷)

لبِ لعلیں نے **بدخشاں** و یمن دکھلایا   مشک بو زلف نے تا تار و ختن دکھلایا (آتش، ج ۱، ص ۱۱۷)

نقدِ دل لے کے دیا بوسۂ لب کیا اس نے   خود لگا کہنے کہ ہوں لعلِ بدخشان فروش (ظفر، ۱۶۶)

تھا تو بہا میں بیش پر اس لب کے سامنے   سب مول تیرا **لعل بدخشان** بہہ گیا (ذوق، ص ۱۶۶)

صبح ستارہ نمای خنجر تست اندران   گاہ درخش جہان گاہ **بدخش** **مذاب** (خاقانی، ص۵۴)

بلقیس: ''ملکۂ سبا'' کے نام سے مشہور ہے۔ وہ سلیمان بن داؤد کی بیگم تھیں۔ فارسی ادب میں **بلقیس** اور سلیمان کی عشقیہ کہانی کا موضوع باندھا گیا ہے۔ بلقیس کا شمار حسینوں میں ہوتا ہے۔ جہاں **بلقیس** کا لفظ آیا ہے، اس شعر میں سلیماں یا ہدہد یا دونوں الفاظ نے آکر مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے۔ ان اشعار میں محبوب کو بلقیس سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ حسن ہے۔ شاعر خود کو سلیماں اور اپنے محبوب کو بلقیس کہتے ہیں:

مرا پیغام اس **بلقیس** ثانی پاس سیں لایا   کہو ہدہد رکھے سر پر کبوتر کے یہ تاج اپناں (سراج، ص۴۸۸)

ذکر کیا اس مہ کے آگے زہرۂ برجیس کا   ہے سلیماں وہ پری رتبہ ہے کیا **بلقیس** کا (ناسخ، ج۲، حصہ ۱، ص۴۸)

آتش اس رشکِ پری سے تجھے اللہ ملائے   تا کجا دوریِ **بلقیس** و سلیمانؑ ہونا (آتش، ج۱، ص۱۰۸)

بلقیس بانوان و سلیمان شہ اختستان   من ہدہدی کہ عقل بہ من افتخار کرد (خاقانی، ۱۵۱)

بوعلی سینا: شیخ کی بیشتر تصانیف مابعد الطبیعات، الٰہیات اور ریاضیات سے متعلق ہیں اور عربی میں ہیں۔ طب پر اس کی کتاب قانون صدیوں تک مشرق اور مغرب کے مدرسوں میں پڑھائی جاتی رہی۔ ''شفا'' اور ''اشارات'' بھی شیخ ہی کی تصانیف ہیں کہ منطق، حکمت اور طبیعات کے متعلق مطالب بلند پر مشتمل ہیں۔ (۴۸) حکمت اور منطق کا تعلق عقل سے ہے، عشق کا تعلق دل سے ہے۔ عقل دل کے جذبات کو سمجھ نہیں سکتی، بلکہ اس کی مذمت بھی کرتی ہے۔ شاعری کا تعلق دل سے ہے۔ اسی رو سے ولی اور حاتم کا یہ کہنا ہے کہ ہماری شاعری ہمارے دل کے جذبات سے بھرپور ہے۔ ان جذبات کو صرف اہلِ دل سمجھ پاتے ہیں۔ بوعلی جیسے لوگ بڑا نام پانے کے باوجود ہمارے فن اور داغِ عشق کی پہچان سے قاصر ہیں۔ یہ شاعر اپنے جذبات کو بوعلی سینا کے حکمت و منطق پر برتری دیتے ہیں۔ ولی کے پہلے شعر میں ابہام کی صنعت بھی موجود ہے۔ ''قانون'' بوعلی سینا کی مشہور کتاب ہے۔ دوسرے پہلو سے اس کا اصلی لغوی معنی نکلتا ہے:

حکمت عشق **بوعلی** سوں نہ پوچھ   نہیں وہ قانوں شناس اس فن کا (ولی، ص۹۰)

زاہد اگرچہ فہم میں ہے **بوعلیِ** **وقت**   میرے سخن کے رمز کوں پایا نہیں ہنوز (ولی، ص۱۵۰)

ہنسی ہے بوالہوس کوں عشق اور عاشق کو ہے رونا   کہ داغ عشق سوں دکھلا وتا تھا **بوعلی سینا** (حاتم، ص۹۲)

بہرام: ساسانی نسل میں اس نام کے کئی بادشاہ گذرے ہیں۔ ان میں سے مشہور بہرام گور ہے۔ بہرامِ اوّل ساسانی خاندان کا چوتھا بادشاہ اور ہرمز کا بیٹا تھا۔ ۲۷۳ء میں ایران کے تخت پر بیٹھا۔ رحم دل اور فیاض تھا۔ رعایا اس سے بہت محبت کرتی

تھی۔اس کے عہد کا مشہور واقعہ مصور "مانی" کا قتل ہے جو فرقہ مانویہ کا بانی تھا۔بہرام نے صرف تین سال تین مہینے حکومت کی۔اس کے بعد اس کا بیٹا بہرام ثانی ۲۷۶ء میں تخت نشین ہوا۔(۴۹) مزدیسنا کے ادب میں بہرام کامیابی کا فرشتہ اور فتح کا چوکیدار ہے۔نجومی کے ہاں بہرام یا مریخ پانچویں فلک کا نام ہے۔(۵۰) بہرام گودرز کا بیٹا بہادر اور پختہ پہلوان تھا،"شاہنامہ" میں جس کا ذکر بہت ہوتا ہے۔بہرام گور عقلمندی اور بہادری اور خوش خلقی میں لاجواب تھا۔(۵۱) مولانا کی مثنوی میں بہرام سرور، سردار اور صاحب رتبہ کے معنوں میں آیا ہے۔(۵۲) اکثر اردو غزل گو شعرا اور فارسی شاعروں کے اشعار میں بہرام کی مشہور خصوصیت شکارِ گور کی طرف اشارہ ملتا ہے۔یہ بہادری سے کنایہ ہے۔ان اشعار میں ناسخ، شاہ نصیر اور ظفر نے اسی خصوصیت کا بیان کیا ہے۔اکثر اشعار میں بہرام کے ساتھ "گور" کا لفظ بھی آتا ہے۔گور کے معنی قبر کے ہیں جس کا مطلب ہے کہ سبھی لوگوں کی منزل قبر ہی ہے، چاہے کتنے ہی مشہور اور بہادر کیوں نہ ہوں۔سنائی نے بہرام سے ایہام کی صنعت پیدا کی ہے جس سے بہرام گور اور فلک بہرام دونوں مطلب نکل سکتے ہیں۔ان اردو اشعار میں بہرام گور رتبے والوں کا استعارہ ہے:

محو ایسا ہو رہا ہے جو شکارِ گور میں — سچ کہہ اے بہرام کچھ تجھ کو خیالِ گور ہے (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۱۴۳)

فریدوں کوئی یا کہ بہرام ہوگا — ولے عاقبت گور سے کام ہوگا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۰۹)

منعم اس دولتِ دنیا پہ نہ کر دیکھ غرور — سیکڑوں گور میں کیا کیا نہیں بہرام دبے (ظفر، ۳۵۰)

چو خورشیدِ فلک ہنجار و برجیس وزیر آسا — چو بہرامِ سپہسالار و چون ناہید بربط زن (سنائی، ۵۰۱)

بہزاد: کمال الدین بہزاد، ایران کے مشہور ترین مصوروں میں شمار کیا جاتا ہے۔یہ مختصر تصاویر بنانے میں بڑا کمال رکھتا تھا۔اس نے "تیمور نامہ" اور "بوستانِ سعدی" میں تصاویر بنائی تھیں۔شاہِ ایران اسمٰعیل صفوی اس کا قدردان تھا۔بہزاد ۱۵۲۴ء میں زندہ تھا۔بہزاد کے شاگردوں میں شیخ زادہ خراسانی اور مظفر علی کو شہرت نصیب ہوئی۔(۵۳) بہزاد دورِ صفویہ میں منیاتور کے مصوروں میں نمایاں مصور تھا۔اس نے بے جان منیاتور کی مصوری کو نئی جان بخشی۔ایرانی منیاتور کی مصوری میں پیش کردہ عورتیں حسن کا مظہر ہیں اور بہزاد نے اپنے نوکِ خامہ سے اس حسن کو جلا بخشی ہے۔اردو غزل گو شعرا نے اپنے محبوب کے حسن کی تصویر کشی کے لیے بہزاد کی منیاتوری کے حسن سے فائدہ اٹھایا ہے۔اس باب میں کئی حوالوں سے کام لیا گیا ہے۔مثال کے طور پر ولی، جرات، مومن اور ذوق نے یہ خیال پیش کیا ہے کہ یار کے حسن کی تصویر صرف بہزاد کے فن سے بنائی جا سکتی ہے، دراصل انھوں نے یار کے حسن کو بہزاد کے منیاتوری حسن سے تشبیہ دی ہے۔دوسرا انداز مصحفی، شاہ نصیر، ناسخ، ظفر اور غالب جیسے غزل گو شعرا نے یار کے حسن کو بہزاد کی مصوری کے حسن سے بہتر سمجھا ہے۔ان اشعار میں جہاں بہزاد کے ساتھ

نقشا، کاغذ، صفحہ، تصویر، خامہ جیسے الفاظ آئے ہیں، مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

کہاں ہے تاب مانی کوں کہاں بہزاد کوں طاقت　　کہ تیرے ناز کی تصویر تجکوں لکھ کے دکھلا وے

(ولی، ص ۲۴۶)

صورت ہے تیری ایسی ہوتا وہ آپ مائل　　نقشا جو کھینچتا اک بہزاد اس طرح کا (جرات، ج ۱، ص ۱۳۳)

ہاتھوں کو ان کے چومیے جو اک رقم کے بیچ　　کاغذ کو رشکِ صفحۂ بہزاد کر گئے (مصحفی، ج ۱، ص ۴۹۹)

وجہ رنگِ رخِ بہزاد کے اڑنے کی نہ پوچھ　　چشم بد دور تری دیکھ کے تصویر اڑا (شاہ نصیر، ج ۱، ۳۱۳)

اس کی تحریر ہے منقوش دلوں پر تاحشر　　خامۂ فکر ہے، کچھ خامۂ بہزاد نہیں (ناسخ، ج ۲، حصہ ۱، ص ۳۱۰)

پابوس یار کرتے ہوئے کھینچ دیوے تو　　تصویر میری چوم لے بہزاد کے قدم (مومن، ج ۱، ص ۱۳۱)

گردن کے جو نقشہ کا گیا سوچ میں تیزی　　زانو سے نہ پھر اٹھ سکی بہزاد کی گردن (ظفر، ۲۲۰)

صنعتِ بہزاد کس گنتی میں ہے تصویرِ یار　　دیکھ کر ہو جائے اے دل دعویِ مانی دروغ (ذوق، ج ۱، ۲۳۵)

گر بہ بزمِ باغ کھینچے نقشِ روے یار کو　　شمع ساں ہو جائے قطِّ خامۂ بہزاد، گل (غالب، ص ۵۶)

بہمن: بہمن اسفندیار کا بیٹا ہے۔ اسے اردشیر بھی کہا جاتا تھا۔ (۵۴) شاعری میں وہ شان و عظمت سے کنایہ ہے۔ غالب بادشاہوں سمیت بہمن کی شان کو ناچیز سمجھتا ہے:

مرے شاہِ سلیماں جاہ سے نسبت نہیں غالب　　فریدوں و جم و کیخسرو و داراب و بہمن کو (غالب، ص ۲۵۱)

پرویز یا خسرو پرویز: خسرو ؛ایران کے تمام بادشاہوں کا عمومی لقب ہے لیکن دو بادشاہوں کے نام کے ساتھ خاص طور پر استعمال ہوتا ہے: خسرو پرویز اور خسرو انوشیرواں۔ (۵۵) خسرو دوم پرویز ایک عیاش بادشاہ تھا۔ اس کی بے شمار بیویاں تھیں۔ ان میں شیریں سے خسرو کا سب سے زیادہ پیار تھا۔ پیمبرِ اسلام کا ظہور خسرو پرویز کی حکمرانی کے زمانے میں ہوا تھا۔ (۵۶) وہ ہرمزد بادشاہِ ایران کا فرزند تھا۔ ۵۹۰ء میں تخت نشین ہوا۔ روما کے بادشاہوں سے اس کی جنگ رہی۔ درا، اڈیسا وغیرہ کو اس نے فتح کیا۔ شام، فلسطین اور بیت المقدس پر بھی قبضہ کیا۔ ۳۸ سال تک حکومت کی۔ اس کے پیش رووں کو ایسی کامیابی کبھی نصیب نہیں ہوئی تھی۔ پرویز کے عہد کے اختتام کے قریب ہرقلس بادشاہِ روم نے ایران پر حملہ کیا اور اس کو شکست دی۔ اس کے تمام شاندار محلات برباد کر دیے اور خزانہ لوٹ لیا۔ اس واقعہ سے خسرو پرویز کی رعایا میں اس کی طرف سے بددلی پیدا ہو گئی۔ ان کا خیال تھا کہ اس تباہی و بربادی کا سبب پرویز ہی ہے۔ رعایا نے اس کے خلاف

سازش کی جس میں اس کا بیٹا شیرویہ بھی شریک تھا۔ خسرو پرویز کا انتقال ۸۲۶ء میں ہوا۔ خسرو دوم کی طبیعت کی نمایاں ترین خصوصیت حرص اور زر پرستی تھی۔ اپنی ۳۸ سال کی حکومت میں اس نے ہر ممکن طریقے سے بے تحاشا دولت جمع کی اور اسے رفاہ کے کاموں سے بچا کر اپنے خزانوں میں بھرا۔ اس کی حکومت کے تیسویں سال میں اس کے خزانے کی مقدار ایک ارب ساٹھ کروڑ مثقال تک پہنچ گئی جو ایک ارب تیس کروڑ فرانک کے برابر ہوتی ہے۔ لڑائیوں کا مالِ غنیمت اس کے علاوہ تھا۔ فردوسی نے خسرو کی دولت کا حال شاعرانہ تفصیل کے ساتھ الگ الگ بیان کیا ہے اور اس کے سات خزانوں کی ایک فہرست دی ہے۔ (۵۷) کچھ اشعار میں خسرو پرویز کی حشمت اور عیاشی کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ یہاں پرویز ظالم بادشاہوں سے کنایہ ہے:

آج اپنا مثلِ شاہاں باعثِ گردوں ہوا — سر پہ تاجِ خسروی یہ گنبدِ واژوں ہوا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۰۲)

ہے غریبوں کو جرأتِ فرہاد — ہے فقیروں کو عشرتِ پرویز (شیفتہ، ۴۷)

اس کوچے میں ہے عزتِ خسرو، گدا سے کم — کیوں ناز مستمند سہی ارجمند کا؟ (شیفتہ، ۱۷)

فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی — بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی (اقبال، ۳۵۱)

پرویز کے ساتھ فردوسی کے شاہنامہ سے اخذ شدہ مشہور کہانی وابستہ ہے یعنی خسرو پرویز، شیریں اور فرہاد۔ خسرو شیریں کے عشق میں گرفتار ہے اور فرہاد اس کا سخت رقیب ہے، (اس کی تفصیل فرہاد کی ذیل میں آئے گی)۔ اکثر غزل گو شعرا نے اسی پہلو کو اپنی شاعری میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ کچھ شاعروں نے اس پہلو کو پرویز کی دوسری برجستہ خصوصیات کے ساتھ ملا کر شاعری کی ہے۔ مثال کے طور پر سودا نے یہ کہا ہے کہ حریص بادشاہ پرویز جیسا بھی عشق سے محروم نہیں ہے، مصحفی نے شیرویہ کی سازش اور عشقیہ پہلو کو ساتھ ملا دیا، ناسخ نے پرویز کی سلطانی اور عشق کو اکٹھا کیا ہے اور اکبر نے اس کی تخت نشینی کی شان کے ساتھ عشق کی حکومت کی نشاندہی کی ہے، اسی طرح فارسی غزل گو حافظ نے پرویز کی حشمت اور عشق کو ملا کر تلمیح کے طور پر پیش کیا ہے:

بجا ہے اس کوں کہنا خسروِ وقت — نظر میں جس کی وو شیریں بچن ہے (ولی، ص ۲۸۷)

تو خسروِ خوباں ہے کہ لے ہند سیں تا روم — پہنچی ہے ترے حسنِ جہانگیر کی آواز (سراج، ص ۴۱۶)

ایک دم میں کر دیا یوں اس کو شیریں سے جد — خنجرِ شیرویہ کب کا دشمنِ پرویز تھا (مصحفی، ج ۱، ص ۸)

عشق کر دیتا ہے سلطان و گدا کا ایک رنگ — کوہکن کی طرح آخر خوں کیا پرویز کا (ناسخ، ج ۱، ص ۴۴)

ادھر اُترا ہے چہرہ کوہ کن کا کوہ پر چڑھ کر — اُدھر کب تخت پر سے حضرت پرویز اترے ہیں

(اکبر، ج ۲، ص ۲۹)

حافظ از حشمت پرویز دگر قصہ مخوان   کہ لبش جرعہ کش خسرو شیرین من است (حافظ، ص ۳۸)

کئی غزل گوؤں نے صرف پرویز کی عشقیہ کہانی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ان اشعار کی تعداد کثرت میں ہے، جہاں پرویز کا نام آیا ہے اور ساتھ فرہاد یا شیریں یا دونوں نام بھی آئے ہیں۔ اگر چہ ان اشعار میں اصلی اور برجستہ موضوع عشق شاعری ہے، اس کے باوجود کہیں کہیں خسرو پرویز کی بادشاہی اور طاقت کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ مثال کے طور پر سودا کے شعر میں کس و ناکس اور ناسخ کے شعر میں زور زر سے اسی مطلب کی جانب اشارہ ملتا ہے۔ ایک اور نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان اشعار میں خسرو پرویز صاحب اقتدار ہونے کے باوجود عشق میں فرہاد کے سامنے نچلی سطح تک رہتا ہے۔ اکثر اشعار میں غزل گوؤں کا مقصد اس تلمیح سے ہر قسم کی صنعت، خاص طور پر کنایہ کو بروے کار لاکر کہانی کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے۔ عشقیہ شاعری میں خسرو پرویز رقیب کی علامت ہے۔ فارسی غزل میں بھی وہ اسی علامت میں آیا ہے۔ حافظ کا شعر اس کی مثال ہے:

اے عشق نہ فرہاد بچا تجھ سے، نہ پرویز   باخاک برابر تو کیا ناکس و کس کو (سودا، ج ۱، ۳۶۱)

تیرے آگے لے چکا خسرو لب شیریں سے کام   تو عبث سر پھوڑتا ہے کوہکن پتھر سے آج (حاتم، ص ۲۴۲)

خسرو کے ساتھ شیریں تو محظوظ رہ، ولے   یہ کہہ کہ تیرے ہجر میں فرہاد کیا کرے؟ (قائم، ج ۱، ۲۶۲)

باد کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے سا کن سوار   اب کہاں فرہاد و شیریں، خسرو و گلگوں کہاں (میر، ج ۳، ۱۲۷)

خنجر رشک کی یہ جا ہے کہ خسرو نہ رہے   یعنی اب اس کا خلف مالک شیریں ہووے (مصحفی، ج ۴، ص ۱۷۴)

کیوں نہ ہو فرہاد کا نام اور خسرو کامیاب   زور زر کے سامنے کچھ قوتِ بازو نہیں (ناسخ، ج ۱، ص ۱۶۰)

پھوڑتا تیشے سے اپنا سر نہ تھا اے کوہ کن!   چھیننا شیریں کو تھا پرویز کا سر توڑ کر (آتش، ج ۱، ص ۳۹۱)

تلخیِ خسرو ہو شیریں کام شادیِ مرگ کیا   جاں کنی ہے انتقام کوہ کن کی فکر میں (مومن، ج ۱، ص ۱۵۳)

کیونکہ خسرو کو لگیں اس کے نہ دشنام لذیذ   جس کا شیریں ہو دلا نام خدا نام لذیذ (ظفر، ۱۳۴)

خسرو سے تیشہ بولا جو چاٹوں نہ تیرا خوں   شیریں نہ ہووے خونِ سرِ کوہ کن مجھے (ذوق، ج ۲، ص ۱۵۸)

سنجیدنی ہے ایک طرف رنجِ کوہکن   خوابِ گرانِ خسروِ پرویز یک طرف (غالب، ۵۲)

یارب اندر دل آن خسروِ شیریں انداز   کہ برحمت گذری بر سر فرہاد کند (حافظ، ۱۲۸)

ان سب اشعار میں پرویز کے ساتھ تخت نشینی، حشمت، شیرویہ، شیریں، فرہاد، کوہ کن جیسے الفاظ سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔

پنجتن: مذہبی تلمیح ہے۔ اس سے مراد نبی اکرمؐ، حضرت علیؓ، حضرت فاطمہ، حضرت حسینؓ، حضرت حسنؓ ہیں جو شیعی عقیدے کے مطابق قیامت میں اہلِ تشیع کی شفاعت کریں گے۔ مصحفی کا تعلق لکھنؤ سے ہے۔ وہاں شیعیت کا چرچا زیادہ تھا۔ مصحفی اسی ماحول سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس کا پنجتن سے لگاؤ اتنا زیادہ ہے کہ اپنا تخلص، جو پانچ حروف پر مشتمل ہے؛ ان کی تعداد کے مطابق انتخاب کیا ہے۔ شاہ نصیر اللہ قدرتِ حق کو ذاتِ پنجتن میں جانتا ہے۔ حدیث کساء میں اس کی تفصیل سے وضاحت ہوئی ہے کہ پیمبر اسلامؐ نے ان چاروں حضرات کو اپنی قبا میں یک جا کر کے ان کی فضیلت اور عزت بڑھادی:

تخلص پنج حرفی مصحفی کا ہے خداوندا! ۔۔۔ سیہ روئی کو تو اس کی طفیلِ **پنجتن** دھونا (مصحفی، ج ۵، ص ۳)

دستِ قدرت ہے مری نظروں میں ذاتِ **پنجتن** ۔۔۔ بے سبب اللہ نے ان کو نہیں یک جا کیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۴۵)

تا تار یا تتار: دریائے جیحون کے اس پار جو ممالک ہیں، ان میں رہنے والے تاتاری اور تورانی کہلاتے تھے۔ شعرا محبوب کی زلفوں کو مشکین (خوشبودار) بیان کرتے ہیں اور بہترین مشک تاتار میں پیدا ہوتا ہے۔ (۵۸)

لبِ لعلیں نے **بدخشاں** ویمن دکھلایا ۔۔۔ مشک بو زلف نے تاتار و ختن دکھلایا (آتش، ج ۱، ص ۱۱۷)

تیمور: تیمور ۱۳۳۶ء میں شہر سبز میں پیدا ہوا۔ مختلف لڑائیوں میں حصہ لینے کے بعد ۱۳۶۹ء میں تخت نشیں ہوا۔ اس کے بعد تیس برس تک اس کی فتوحات کا سلسلہ جاری رہا۔ مغرب میں دریائے والگا کے کنارے تک ملک فتح کیا، جنوب اور جنوب مغرب میں افغانستان، ایران، بغداد، کربلا، کردستان تک فتح کیا، ۱۳۹۸ء میں برعظیم پاک و ہند پر حملہ کیا اور دہلی کو فتح کر کے بے شمار مال و دولت لے گیا، اس کے بعد ترکوں پر حملہ کر دیا اور دمشق اور حلب کو تسخیر کر کے سلطان بایزید کو گرفتار کر لیا، چین پر حملے کی تیاری کر رہا تھا کہ ۱۷ فروری ۱۴۰۵ء کو انتقال ہوا اور سمرقند میں دفن کیا گیا۔ (۵۹) تیمور چنگیز خان کی اولاد میں سے تھا۔ اس تفصیل سے تیمور کی شہرت، شوکت اور بہادری ظاہر ہے اور یہی خصوصیت تلمیح کے طور پر استعمال ہوئی ہے:

فضلِ یزداں سے بس اب دیکھ ظفر تیرے لیے ۔۔۔ ایک دو روز میں گنجِ زرِ تیمور کھلا (ظفر، ۵۱)

نہ فقر کے لیے موزوں نہ سلطنت کے لیے ۔۔۔ وہ قوم جس نے گنوایا متاعِ **تیموری** (اقبال، ۳۷۵)

کیا دبدبۂ نادر، کیا شوکتِ تیموری ۔۔۔ ہو جاتے ہیں سب دفتر غرقِ مۓ ناب آخر (اقبال، ۳۸۲)

جالینوس: یونان کا ایک مشہور حکیم۔ (۶۰) آتش نے عشق کے سارے اثرات کو جالینوس کے معجون سے تشبیہ دی ہے۔ یہ تلمیح

برمحل استعمال ہوئی ہے، جو شاعر کے ذوقِ شاعرانہ کا ثبوت دیتی ہے:

آہِ سرد واشکِ گرم ورنگِ زرد ودردِ عشق   دے جو اس معجون کو ترکیب، جالینوس ہے (آتش، ج۲،ص ۱۹۴)

جامِ جم، جم، جمشید: یہ تینوں تلمیحات ایک دوسرے سے وابستہ ہیں اور ان سے متعلق مختلف خیالات پائے جاتے ہیں، اسی وجہ سے ہم تینوں کا یہاں اکٹھا جائزہ لیتے ہیں:

جام سے مراد پیالۂ جمشید ہے جو حکمائے فارس نے بنایا تھا۔ اس کے ذریعہ سے ہفت آسمان کا حال معلوم ہوجاتا تھا اور اس کو جام جہاں نما بھی کہتے ہیں، لیکن "شرف نامہ معروف فی سکندر نامہ" سے پتا چلتا ہے کہ یہ پیالہ کیخسرو نے بنایا تھا اور بعض کتابوں میں لکھا ہے کہ کیخسرو نے اس میں کچھ اضافہ کر دیا تھا۔ ایشیائی لوگوں کا خیال ہے کہ جامِ جم سے تمام عالم کا حال معلوم ہوجایا کرتا تھا۔ صحیح اتنا ہے کہ اس میں خطوط کھدے ہوئے تھے اور ان خطوط کی مدد سے حساب لگا کر ستاروں کی گردش اور ان کا اثر معلوم ہوجایا کرتا تھا، لیکن اصل بات یہ ہے کہ جس وقت جمشید نے شراب ایجاد کی تو اس کے لیے جو ساغرِ شراب بنایا، اس کا نام جامِ جم یا جامِ جمشید تجویز کیا۔ چونکہ شاہانہ تکلف مشہور ہے، اس لیے یہ پیالہ طرح طرح کی صنعتوں سے تیار کیا گیا تھا۔(۶۱) فارسی شعر و ادب میں اس جام کا جام جہان نما، جام گیتی نما، جام کیخسرو، جام جم، جام جمشید، جام جہان بین، آئینۂ سلیمان، آئینۂ اسکندر وغیرہ کے عنوان کے ساتھ ذکر ہوا ہے۔(۶۲) عابد علی عابد جم سے متعلق اپنے خیالات پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> جم کے متعلق ایرانی ادبیات میں مختلف شخصیتوں کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ ۱: قدیم افسانوی بادشاہ جمشید جسے ضحاک نے شکست دی تھی اور جس کا عہدِ حکومت عیش و عشرت کے لیے مخصوص ہے، جہاں جم کے ساتھ عیش و عشرت یا شراب کے کلمات استعمال ہوں، یہ افسانوی جمشید مراد ہوتا ہے۔ ۲: ایرانی حضرت سلیمان کو بھی جم کا لقب دیتے ہیں، چناں چہ اگر جم کے ساتھ انگشتری، خاتم، اہرمن حکومت، تختِ سلیمان وغیرہ کا ذکر آئے تو حضرت سلیمان مراد ہوتے ہیں، ۳: ایرانی ادبیات میں سکندر کے ہاتھوں ایرانیوں کو جو شکست نصیب ہوئی ہے، اس کی ذلت کا داغ مٹانے کے لیے اس یونانی فاتح کو بھی، کہ ایک تاریخی شخصیت ہے؛ جمشید کا لقب دے دیا گیا ہے۔ اگر جمشید کے ساتھ دارا، آئینہ وغیرہ کا لفظ آئے تو سکندر مراد ہوگی۔..... جامِ جم، جمشید کے شراب پینے کا پیالہ ہے، جس کے ہفت خط مشہور ہیں۔..... جامِ

> جم، ساغر جم کہہ کر جامِ جہاں بین بھی مراد کی جاتی ہے یعنی ایسا جام جس میں دنیا کے حالات نظر آتے تھے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ روایت میں ایسا جام کیخسرو کا جام تھا اور اسی لیے جام کیخسروی کہلاتا تھا۔ بعد میں جامِ جم کہہ کر بھی جام کیخسروی ہی مراد لینے لگے۔ ساغر جم تصوف کی اصطلاح میں دل کے لیے استعمال ہوتا ہے کہ مقامِ کشف وشہود ہے۔ (۶۳)

جمشید حضرت عیسیٰؑ سے ۸۰۰ سال پہلے خاندان پیش دادیان فارس کا بادشاہ تھا۔ اس کا جامِ جمشید، جسے جام جم بھی کہتے ہیں؛ اور تختِ جمشید بہت مشہور ہیں۔ جامِ جمشید کا شمار دنیا کے عجائبات میں سے تھا۔ کہا جاتا ہے کہ شراب، جمشید ہی نے ایجاد کی تھی۔ مختلف علوم وفنون کی ایجاد کا سہرا، جو آگے چل کر تہذیب وتمدن کا جزو بنے؛ جمشید ہی کے سر ہے۔ جمشید کو جم کے نام سے بھی بیان کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر معین؛ جمشید اور جام جہاں نما کے بارے میں ایک تحقیقی کاوش پیش کرتے ہیں کہ جمشید دو ناموں ''جم'' اور ''شید'' پر مشتمل ہے۔ دوسرا حصہ وہی ہے جو ''خورشید'' میں بھی موجود ہے۔ اس کا مطلب ہے: چمک، تاباں۔ جمشید پہلا آدمی ہے جس کے حوالے اہورامزدا نے اپنا دین کردیا۔ فارسی کی داستانی روایات میں جم پیشدادی سلسلے کا ایک بادشاہ ہے جس سے ''جام جہان نما'' کو نسبت دی گئی ہے۔ شاہنامہ میں ''جام'' کو کیخسرو سے نسبت دی گئی ہے۔ بظاہر چھٹی صدی میں ''جام کیخسرو'' کو ''جام جم'' اور ''جام جمشید'' کہا جانے لگا۔ ایک لحاظ سے مذہبی کہانیوں اور فارسی افسانوں کی جغرافیائی اور حالات وواقعات سے مشابہتوں کی بنا پر ''جام جم'' کو جام سلیمان بھی سمجھا جاتا ہے۔ جہان خود ''جام جم'' ہے۔ انسان کا نفس ''جام جہان نما'' ہے جس میں عالمِ صغیر منعکس ہوتا ہے۔ عالم بھی خود ایسا جام ہے جس میں انسان (عالمِ صغیر) کا انعکاس ہوتا ہے۔ کبھی ''جام جہان نما'' کو ''جامِ شراب'' کہا گیا ہے (۶۴) اور جام گیتی نمای کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ ''جامِ گیتی نمای'' مؤلفوں کے ہاں خدا ینامک پہلوی، جس سے بلاواسطہ طور پر ''شاہنامہ'' ماخوذ ہے؛ ایسا جام ہے جس پر نجومی صورتیں، سیارات اور ہفت اقلیم کی تصویریں بنی ہوئی تھیں۔ اس کی پراسرار خاصیت تھی کہ اس پر دور افتادہ علاقوں کے رونما ہونے والے واقعات ظاہر ہوتے تھے، (۶۵) چناں چہ سید عابد علی عابد کے مطابق جمشید کے ساتھ خاتم ونگین جو آئے ہیں، ان سے مراد ہے سلیمان کا نگینہ۔ (فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل خاتم جم) یعنی اگر چہ جم بادشاہ تھا لیکن جس جگہ خاتمِ جم یا نگینِ جم کا استعمال ہوا تو اس سے مراد حضرت سلیمان ہیں۔ اس کا دوسرا مطلب ہے معشوق کا ہونٹ اور منہ۔ (۶۶)

ان اشعار میں ظفر نے نگینِ جم کہہ کر جم سے سلیمان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ غالب اور حافظ نے خاتمِ

جمشید کا استعمال کیا ہے۔ یوسف حسین خان؛ غالب کے شعر کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہیں کہ غالب نے جامِ مے اور خاتمِ جمشید کا مقابلہ کیا ہے اور جامِ مے کی خاص انداز میں فضیلت بیان کی ہے، مضمون یہ باندھا ہے کہ جامِ مے سلطنت کی مثل ہے جو رندوں کو دست بدست پہنچا ہے، یہ کوئی جمشید کی انگوٹھی تھوڑی ہے کہ جس پر اس کا نام کندہ تھا اور جو اسی کے پاس رہی اور کسی دوسرے کو اس سے فیض نہ پہنچا (۶۷) لیکن اس شعر کے بارے میں کوئی یقینی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ جہاں تک راقم کا خیال ہے غالب نے سلطنت اور خاتم کہہ کر ہر قسم کی حکمرانی اور سلطنت سے کنایہ لیا ہے کیوں کہ سلطنت اور مے سے مراد جمشید لی جاسکتی ہے اور خاتم سے سلیمان۔ جام مے کی سلطنت جمشید سے رندوں کو دست بدست ملی ہے۔ یہ جامِ مے خاتمِ جمشید ہی کے ہاتھ کے لیے مخصوص ہوا اور دوسرے اس سے محروم ہوئے۔ (۶۸) حافظ کے شعر میں خاتمِ جمشید سے سلیمان سے کنایہ پایا جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر یاحقی اسلامی دستاویزات کے مطابق فارسی شعرا کے ہاں جمشید اور سلیمان کے درمیان مشابہات، جیسے تخت و نگین، دیو و مرغ و پری و باد پر ان کی حکمرانی وغیرہ؛ دونوں کی آمیزش دکھائی دیتی ہے۔ (۶۹) شاہ نصیر کے شعر میں سلطنتِ جم سے واضح جمشید کی بادشاہی کی طرف اشارہ ملتا ہے:

نہیں ہے تجھ کو اے دل قدر ورنہ ترے ہاتھ اک نگینِ جم لگا ہے (ظفر، ۴۷)

سلطنت دست بدست آتی ہے جام مے خاتمِ جمشید نہیں (غالب، ۲۲۴)

آخرای خاتم جمشید ہمایوں آثار گرفتد عکس تو بر نقش نگینم چہ شود (حافظ، ص ۱۵۴)

اٹھ گئی سلطنتِ جم کی تمنا دل سے ہاتھ سے جام دے بھر بھر کے تو جم جم ساقی (شاہ نصیر، ج ۳، ۶)

ڈاکٹر سجادی بھی جامِ جم کو جمشید سے نسبت دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ شراب کی ایجاد کو جمشید سے نسبت دی گئی ہے، اسی لیے جام جم، جامِ مے اور جام؛ بادہ کے لحاظ سے فارسی ادب میں آیا ہے اور بعد میں عارفانہ اصطلاح کی صورت میں استعمال ہوا ہے۔ اسے عارف کے دل سے تشبیہ دی گئی ہے۔ خاقانی کے اشعار میں جام جم، جام مے کے طور پر اور اس کے ساتھ ساتھ خط کو بھی بیان کیا ہے اور کیخسرو کے جام کا بھی اشارہ دیا ہے، اسی طرح جامِ جم، دل کے مظہر و علامت کے طور پر بھی آیا ہے۔ حافظ نے بھی خاقانی کی استعاری تراکیب کو مدنظر رکھ کر دل کے بجائے جامِ جم کی طرف توجہ دی ہے۔ (۷۰) اسی طرح جام جہان نما سے مراد جذب و مستی بھی ہے۔ (۷۱) حافظ کی صوفیانہ شاعری میں جام جم عارف کا دل ہے کیوں کہ عارف کو اپنے دل کے ذریعے غیب کے اسرار کا علم ہوتا ہے۔ (۷۲)

چناں چہ ہم دیکھتے ہیں اکثر نقادوں نے اس بات پر اتفاق کیا ہے کہ جامِ جم یا جامِ جہاں نما؛ جمشید کے متعلق

ہے۔ان اشعار میں سراج، مصحفی، شاہ نصیر، آتش اور ذوق نے بادہ، بزم، جام، ساغر، ساقی، شراب، قدح، مستوں، مے خانہ اورنشہ جیسے الفاظ سے لاکر ایجادِ شراب کا جمشید کی طرف اشارہ دیا ہے۔ان الفاظ سے مراعاۃ النظیر کی صنعت پیدا ہوئی ہے۔اسی طرح سید عابد علی عابد کے ارشاد کے مطابق ان اشعار میں جہاں شراب اور اس سے وابستہ الفاظ آئے ہیں، مراد افسانوی جمشید ہے۔انھی کا کہنا ہے کہ سراج کے دوسرے اور اکبر کے شعر میں جمشید کے ساتھ دارا کا لفظ آیا ہے پھر مراد سکندر ہے:

گردشِ نرگس ساقی کی صفت مجھ سیں پوچھ　　خوشنما ہے لبِ **جمشید** ستی جام کی بات (سراج، ص۳۶۶)

روشن ہے سبب عشق کے کیفیتِ عالم　　آئینۂ دل ساغرِ **جمشید** ہوا ہے (سراج، ص۵۸۵)

مستوں کی تسلی کے لیے بزم میں ساقی　　گر بادہ نہ ہو، ساغرِ **جمشید** تو ہووے (مصحفی، ج۵، ص۲۸۴)

ہے اس کو اس قدر غمِ **جمشید** دیکھ تو　　چشم اب تلک جہاں میں ہے پرآب جام کی (شاہ نصیر، ج۳، ۲۶۹)

جہاں کی سیر دکھاتا ہے نشۂ صہبا　　دماغ رکھتے سے **جمشید** کا گدائے قدح (آتش، ج۱، ص۳۶۱)

سمجھے مے خانہ کی عظمت تو نہ بیٹھے ہرگز　　سرِ **جمشید** پہ اڑ کر مگس جامِ شراب (ذوق، ج۱، ص۲۰۸)

سرِ **جمشید** کے کاسے میں بھری تھی حسرت　　یا اس کو معتکفِ تربت دارا دیکھا (اکبر، ج۱، ص۴۶)

ولی اور سراج کے اشعار میں جامِ جمشید، مصحفی کے اشعار میں جامِ جم اور جہاں بیں سے مراد جامِ سلیمان، شاہ نصیر کے پہلے شعر میں جامِ سکندر، شاہ نصیر کے دوسرے اور تیسرے شعر میں جامِ جمشید، اکبر کے شعر میں جمِ سکندر ہے۔فارسی شاعری میں معزی کے شعر میں جامِ جم اور جامِ جہاں بیں سے مراد سلیماں، حافظ کے شعر میں جمشید اور نظیری کے شعر میں اسکندر مراد لیا جاتا ہے، چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر اپنے شعر کے تقاضے کے مطابق کہیں جامِ جم اور جامِ جہاں بیں کو جمشید، کہیں سکندر اور کہیں سلیماں سے وابستہ کرتا ہے، اب معنی اور فنی حوالے سے اس تلمیح کا جائزہ لیتے ہیں۔ولی کے شعر میں خیالِ محبوب کو جامِ جم سے تشبیہ دی گئی ہے۔سراج، درد، جرات، شاہ نصیر اور آتش نے (دو پہلے والے اشعار میں) دل کو جامِ جم سے تشبیہ دی ہے۔وجہ شبہ مستی اور شوق ہے۔وہ دل، جو عشق حقیقی سے مست ہو جائے؛ وہی دل جامِ جہاں بیں بن کر اس پر کائنات کے سارے اسرار منکشف کر دے گا۔مصحفی کے شعر میں جامِ جم شان وشوکت کا استعارہ ہے جو ایک دنیاوی پہلو سے مطلب رکھتا ہے۔شاہ نصیر نے تیسرے شعر میں غمِ دنیا کو خطِ جم سے تشبیہ دی ہے۔ناسخ نے کاسۂ سر کو جامِ جم سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ ایک کاسہ اور جم کی ظاہری شکل ہے۔دوسری وجہ یہ ہے کہ موت کے بعد انسان سب کے لیے ایک آئینہ بن جاتا ہے جس میں

حقیقی زندگی نظر آتی ہے۔کاسۂ سر میں مجازِ مرسل کی خوبی موجود ہے۔کاسہ سے مراد مرنے والے کا سارا جسم ہے۔ظفر کے شعر میں محبوب کے ہاتھ میں پکڑے ہوئے جام کو جامِ جم سے تشبیہ دی گئی ہے۔جامِ جم یہاں عشق کا استعارہ ہے۔ذوق نے آنکھ کو جامِ جم سے تشبیہ دی ہے:

بے منت شراب ہوں سرشار انبساط	تجھ نین کا خیال مجھے جام جم ہوا (ولی،ص ۱۰۵)
مستی اگر ہے عشق کی اے عاشقو تمہیں	دل کوں شرابِ شوق ستی جام جم کرو (سراج،ص ۵۴۱)
کہتا ہے حالِ ماضی و مستقبل ایک ایک	جامِ جہاں نما تو نہیں، جم بہت ہے یاں (سودا، ج۱، ۳۳۸)
دل مرا باغِ دل کشا ہے مجھے	دیدہ جامِ جہاں نما ہے مجھے (درد، ۲۱۰)
اگر دیکھو مرا آئینۂ دل	نہ دیکھو پھر نہ دیکھو جامِ جم تم (جرات، ج۱،ص ۴۱۶)
آیا جو اس جہاں میں سو برباد ہی گیا	نے جامِ جم نہ تختِ سلیمان رہ گیا (مصحفی، ج۱،ص ۱۰۱)
تو آئنے پہ نہ اپنے کرائے سکندر ناز	کہ ہم بھی رکھتے ہیں جامِ جہاں نما دل کا (شاہ نصیر، ج۱،۲۱۳)
جامِ جمشید مرا دل ہے، کروں کیا ساقی	تری مینائے مئے پنبہ دہاں کی تعریف (شاہ نصیر، ج۲،۱۴۲)
سمجھ اس مے کدۂ دہر میں اے پیرِ مغاں	حلقۂ ماتمِ جمشید خطِ جام کو تو (شاہ نصیر، ج۲،۴۰۴)
ہوگیا گورِ غریباں میں عیاں حالِ جہاں	کاسۂ سر جو نظر آیا وہ جامِ جم ہوا (ناسخ، ج۱،ص ۲۰)
نظر آیا تماشائے جہاں جب بند کیں آنکھیں	صفائے قلب سے پہلو میں ہم نے جامِ جم پایا (آتش، ج۱،ص ۵۰)
جامِ جم کی اس کی نظروں میں نہ کیفیت چڑھے	ہوئے چشمِ مستِ ساقی سے جسے ساغر نصیب (ظفر، ۱۰۵)
خورشید وار دیکھیے عالم کو ایک آنکھ	اس سے زیادہ کیفیتِ جامِ جم نہیں (ذوق، ج۱،ص ۲۶۷)

ذوق کا یہ شعر خاقانی کے شعر سے ملتا جلتا ہے۔دونوں نے دل کو جامِ جم سے تشبیہ دی ہے اور پھر اس کا خطِ بغداد سے موازنہ کیا ہے۔جامِ جم، یعنی وہی دل جو عشقِ حقیقی سے بھرپور ہے؛ جاوداں ہے اور بغداد، جو دنیاوی کیفیت کا حامل ہے؛ فانی ہے۔۲۲ نشانیاں جام جم پر ہیں جو دنیا کے انجام اور لا حاصلی کی علامت ہیں۔(۷۳)

شہِ بغداد کا خطِ غلامی ذوق رکھتا ہوں	نہ کیوں دل اس خطِ بغداد سے ہو جامِ جم میرا (ذوق، ج۲،ص ۱۱۱)
گرچہ خرد در خطاست در خط می دار سر	تا خط بغداد دہ دجلہ صفت جام جم (خاقانی،ص ۲۶۰)

غالب کے شعر میں جامِ جم، دل کا استعارہ ہے۔بظاہر مٹی کا پیالہ سونے کے پیالے سے یا جام جمشید سے کسی بھی صورت میں

بھی بہتر نہیں ہوسکتا، لیکن غالب نے حسنِ تعلیل سے مٹی کے پیالے کو جام جم سے بڑھا دیا ہے۔ آغا محمد باقر کے بقول اس مثال میں وہ قوت، جس نے شاعر کی معلومات سابقہ کو دوبارہ ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشی ہے؛ وہ ایک تخیل یا امیجینیشن ہے اور اس نئی صورتِ موجودہ فی الذہن نے جب الفاظ کا لباس پہن کر عالم محسوسات میں قدم رکھا ہے، اس کا نام شعر ہے، نیز اس مثال میں ایمجی نیشن کا عمل خیالات اور الفاظ دونوں کے لحاظ سے بمرتبہ غایت اعلیٰ درجہ میں واقع ہوا ہے۔ (۷۴) حالی کے شعر میں جامِ جم دل کا استعارہ ہے۔ ان سب اشعار میں جہاں جامِ جم، جامِ جہاں نما کے ساتھ تختِ سلیمان، جم، خطِ جام، ساقی، ساغر، سکندر، سلیماں اور شراب جیسے الفاظ آئے ہیں، وہاں مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا — جام جم سے یہ مرا جم سفال اچھا ہے (غالب، ص ۳۳۸)

دو بے نواؤں کو بھی کچھ جم کے جانشینو! — بس جام جم ہمارا اور ملک جم تمہارا (حالی، ۹۴)

بزمِ دنیا میں کہاں سامانِ حشمت کو ثبات — گم ہوئی مہرِ سلیماں جامِ جم جاتا رہا (اکبر، ج ۲، ص ۱۷۶)

یہاں معتزی، حافظ کے پہلے شعر میں جم دنیاوی شان و شوکت کا استعارہ ہے جو فانی ہے۔ حافظ کے دوسرے اور تیسرے اور نظیری کے اشعار میں جامِ جم اور جامِ جہان نما دل کا استعارہ ہے۔ حافظ کا دوسرا اور تیسرا شعر، جو سہلِ ممتنع ہیں؛ بہت خوبصورت ہیں۔ حافظ نے براہِ راست جامِ جم کو دل کے اندر سمجھا ہے، صرف اس کو پانا چاہیے:

گر عرش و فرش بلقیس آورد سوی جم — فرزند برخیا بہ یکی لحظہ از سبا (معتزی، ۴۳)

کہ آگہ است کہ کاووس و کی کجا رفتند — کہ واقف است کہ چون رفت تخت جم برباد (حافظ، ص ۷۰)

بہ سرِّ جام جم آنگہ نظر توانی کرد — کہ خاک میکدہ کحل بصر توانی کرد (حافظ، ۹۷)

سالہا دل طلب جام جم از ما می کرد — آن چہ خود داشت ز بیگانہ تمنای کرد (حافظ، ص ۹۶)

گفتم این جام جہان بین بہ تو کی داد حکیم — گفت آن روز کہ این گنبد مینای کرد (حافظ، ص ۹۶)

بہ آب خضر سکندر رنبرد ز آینہ راہ — سفال میکدہ جام جہان نمای توان کرد (نظیری، ص ۷۱)

مجموعی طور پر شاعری میں جامِ جم سے مراد عشقِ حقیقی سے بھرپور دل ہے اور پھر اس کی بہت قدر کی گئی ہے۔ جہاں جامِ جم دنیاوی چیز سے کنایہ ہے، اس کے فانی ہونے کی وجہ سے اس کی مذمت کی گئی ہے۔

جامی اور جامی کا دیوان: جامی قرن نہم کے سب سے بڑے ادیب، شاعر اور عارف تھے۔ روانی اور سادگی میں جامی کا کلام اپنی نظیر آپ ہے۔ آپ کی مثنوی ''تحفۃ الاحرار'' بہت مقبول ہے اور ان کا قصیدہ بھی عمدہ ہے۔ ولی نے محبوب کی آنکھوں کو دیوانِ

جامی اور سراج نے محبوب کی آنکھوں کو قصیدۂ جامی سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ حسن اور روانی ہے۔

ولی لکھتا ہے تیری مست انکھیاں دیکھ اے ساقی — بیاض گردنِ میناا پر دیوان جامی کا (ولی، ص ۹۷)

نرگس نے جب سنا کہ سخن آشنا ہے توں — آنکھوں پہ لکھ قصیدۂ جامی دیا تجھے (سراج، ص ۶۴۰)

جبریل: یہ عبرانی اور عربی لفظ ہے۔ اس کے معنی ہیں مردِ خدا۔ اسلامی اصطلاح میں جبریل ایک فرشتۂ اعظم کا نام ہے۔ ان کے سپرد ایک اہم خدمت انبیا تک وحی الٰہی پہنچانے کی رہی ہے۔ جبریلؑ کے بہت سے وصفی نام مشہور ہیں، جیسے روح الامین، روح القدس، طائرِ قدس، ناموسِ اکبر، عقلِ کل، جوہرِ اوّل، سدرہ نشین، طائر وبلبلِ سدرہ اور مرغِ عرشی وغیرہ۔ شبِ معراج میں جبریلؑ رسولؐ پاک کے ساتھ تھے، جب وہ سدرۃ المنتہٰی پر پہنچتے ہیں۔ جبریلؑ اس سے آگے نہیں جاسکا۔ انھوں فرمایا اس سے آگے جاؤں گا تو میرے پر جل جائیں گے۔ حضرت جبریلؑ کے پاس ایک گھوڑا بھی تھا۔ حضرت جبریلؑ سب پیمبروں کے پاس وحی لے کر نازل ہوئے ہیں۔ درد نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ سب پیمبروں پر واحد خدا کا پیغام آیا ہے۔ صائب نے بھی اسی مطلب کا ذکر کیا ہے کہ صرف جن بندوں نے جبریلؑ کا پیغام سننے کی صلاحیت رکھی ہے کہ محبتِ الٰہی ان کے دل میں پیدا ہوئی ہو۔ قائم، مصحفی نے سدرۃ المنتہی کے واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ان کے اشعار میں جبریلؑ کے ساتھ جلنا، شعلہ کے الفاظ نے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے۔ قائم نے جبریلؑ کی تلمیح استعمال کرتے ہوئے انسان کی شان وصلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ معرفت حاصل کر کے اعلیٰ سطح تک پہنچ سکتا ہے جہاں جبریلؑ جیسا پاک فرشتہ نہیں پہنچ سکتا ہے۔ مصحفی نے بھی حسن اور شعلہ سے مراد حسن و پرتو الٰہی کی طرف اشارہ کیا کہ وہ معرفت وشوق الٰہی سے دکھائی دے گا۔ مومن اور ناصر خسرو نے اسپ جبریل کا ذکر کیا ہے جس کی خصوصیت تیزی سے چلنا اور امیں ہونا ہے:

نوعِ انساں کی بزرگی سے تک ایک — **حضرت جبریل** محرم ایک ہیں (درد، ۱۷۰)

سیر اس کوچے کی کرتا ہوں کہ **جبریل** جہاں — جا کے بولا کہ بس اب آگے میں جل جاؤں گا (قائم، ج ۱، ۱۳)

یہ حسن وہ شعلہ ہے کہ گر سر کو اٹھاوے — پروانہ بناوے پر **جبریل امیں** کو (مصحفی، ج ۱، ص ۳۵۲)

کس قدر تیز رو ہے سوے صنم — نامہ بر میرا **جبرئیل** ہوا (مومن، ج ۱، ص ۵۸)

بر پی اسب جبرئیل برو — تا نگیرد ت دیو زیر رکاب (ناصر خسرو، ۲۹)

نشنیدہ است زمزمۂ بال جبرئیل — در گوش ہر کہ حلقۂ گفتارِ عشق نیست (صائب، ۱۹۲)

روح الامیں اور روح القدس کا مطلب ہے روح پاک، جانِ پاک، پاک فرشتہ۔ اس کے بارے میں علما کے بیانات ہیں کہ

ان سے روح مراد ہے جو حضرت عیسیٰ علیہ السلام میں پھونکی گئی تھی اور قدس اللہ ہے۔ بعض کا قول ہے کہ ''روح القدس'' جبریل علیہ السلام ہیں۔ بعض نے کہا ہے کہ وہ قدس یعنی طہارت سے اس لیے مرسوم ہوئے کہ انھوں نے کبھی گناہ کا ارتکاب نہیں کیا اور کچھ کہتے ہیں کہ قدس اللہ اور اس کی روح جبریلؑ ہیں۔ بعض کی رائے ہے کہ روح القدس اللہ تعالیٰ کا اسم اعظم تھا اور بعض کے مطابق وہ انجیل ہے جس کو حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے لیے روح بتایا گیا۔ (۷۵) اسی طرح روح القدس اللہ کی اذن سے اولیا کی کرامات کی طرف اشارہ ہے اور آیت شریف ''وایدناہ بروح القدس'' کے مطابق عیسیٰؑ کی طرف بھی اشارہ ہے۔ کچھ مفسروں نے اس سے اسم ذات ''اللہ'' اور بعض نے جبریلؑ کی تعبیر بیان کی ہے۔ ''فرہنگِ کلامِ میر'' کے مطابق روح القدس سے مراد حضرت جبریل علیہ السلام ہیں۔ (۷۶) ولی اور سنائی کے شعر میں تلمیح روح الامیں اور روح القدس کے ساتھ لفظ ''شہپر'' آیا ہے، یہاں یہ تلمیح، جو پاکی و طہارت سے کنایہ ہے حضرت جبریلؑ کی طرف اشارہ کر رہی ہے:

مرے حق میں عنایت نامۂ یار　　　مثال شہپر روح الامیں ہے (ولی، ص ۲۸۸)

ہیزم دیگی کہ باشد شہپر روح القدس　　　خانہ آرایان شیطان را در آن مطبخ چہ کار (سنائی، ۱۹۲)

نفسِ جبرئیل: جبرئیلؑ جیسی جانِ پاک۔ جبرئیلؑ بواسطہ ذاتِ پاک سارے رموز سے آگاہ ہے۔ اقبال اس علم پر عبور حاصل کرنے کے لیے جبرئیلؑ جیسی جان پاک مانگ رہا ہے:

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں　　　خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں (اقبال، ۳۶۴)

چادرِ زہرا: چادر زہرا حضرت زہراؑ کی حیا اور عزت سے کنایہ ہے۔ اقبال نے دوسرے مصرعے میں تین بڑی شخصیات سے وابستہ گلیم، دلق اور چادر، جو ان کی پہچان ہے؛ نام لے کر اسلام کی عزت و پہچان سے کنایہ لیا ہے جن سے شیخ حرم اپنی منافع کے لیے فائدہ اٹھاتا ہے:

یہی شیخِ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے　　　گلیمِ بوذرؓ و دلقِ اویسؓ و چادرِ زہراؓ! (اقبال، ۳۶۰)

چاردہ معصوم: یہ اسلامی تلمیح ہے۔ شیعی عقیدے میں چہاردہ معصوم ہر گناہ سے پاک و مبرا ہیں اور روزِ قیامت وہ شیعہ لوگوں کی شفاعت بھی کریں گے۔ آتش یہ سمجھتا ہے کہ انھی کی شناخت سے حق کی شناخت ہوگی اور انھی کے ذریعے انسان اعلیٰ سطح تک پہنچ سکتا ہے:

پہچانا حق کو چاردہ معصوم کے طفیل　　　زینے سے رہ نمائی ہوئی مجھ کو بام کی (آتش، ج۲، ص ۱۹۷)

چاہِ بابل: ہارورت و ماروت دو فرشتے تھے۔ خدا نے ان کو آزمائش کے لیے زمیں پر بھیجا۔ انھوں نے معصیت کی، پھر ان کو

سزا دینے کے لیے چاہِ بابل، جو بابل میں تھا؛ الٹا لٹکایا گیا۔ان کے ہونٹ پانی تک نہیں پہنچتے تھے۔ہاروت و ماروت سحر کا مظہر ہیں،(۷۷) چاہِ بابل سیاہی اور گناہ کے انجام سے کنایہ ہے:

پرت کے پنتھ میں جو گئی سفر کرتے ہیں رات ہور دن　　　وو دنیا کوں بغیر از چاہ بابل کر نہیں گنتے (ولی،ص ۲۲۵)

از چشمِ تست جانا پر سحر چاہِ بابل　　　سحری بکن حلالی در چاہ بابلم نہ (مولوی،شمارہ ۲۳۹۶)

چاہِ بیژن: بیژن اور منیژہ کی کہانی میں شامل ہے کہ بیژن؛ رستم کا بھانجا ہے۔وہ افراسیاب کی بیٹی منیژہ کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔افراسیاب بیژن کو اس سزا میں چاہ میں ڈال دیتا ہے۔رستم اس کو نجات دلاتا ہے۔مصحفی اپنے آپ کو جو محبوب کے عشق میں،جس کے لیے گل کا استعارہ کیا؛ بیژن سے تشبیہ دی ہے،اور اب وہ عشق کی مصیبت میں پھنسا ہوا ہے۔یہاں چاہِ بیژن مصیبت میں پھنسنے سے کنایہ ہے:

گل کا شکوہ کیا کریں ہم اک نہ آنے سے ترے　　　ہو گیا ہم پر یہ زندان **چاہِ بیژن**، اے صبا (مصحفی،ج ۳،۶۰)

مرہم کہ یافت ورنہ ہمہ خاک خستگی است　　　رستم کجاست ورنہ ہمہ جا چاہ بیژن است (مجیر بلقانی،ص ۲۷)

چاہِ نخشب، ماہِ نخشب: ایک قصے کی طرف اشارہ ہے،اور وہ یہ ہے کہ حکیم بن عطا نے ،جسے حکیم المقنع کہتے ہیں؛"شہرِ نخشب" کے پاس ایک کنواں تیار کرا کے ایک بڑا طاس پارے سے بھروا کے اس میں رکھوا دیا تھا،اور انعکاسِ شعاعِ قمر سے ایسا عمل کیا تھا کہ آسمان پر چاند نظر آتے تھے۔(۷۸) اس چاہ کو چاہِ مقنع بھی کہا جاتا ہے،اور ماہ یا مہ نخشب اس مصنوعی چاند کو کہتے ہیں جو شہر نخشب کو روشنی دینے کے لیے بنایا گیا تھا۔یہ چاند کوہِ سیام کے ایک کنویں سے طلوع ہو کر چار چار فرسنگ تک اصل چاند کی مانند روشنی دیتا تھا۔(۷۹) یہ مصنوعی چاند بعد میں فنا ہو گیا۔شاعری میں ماہِ نخشب حسن کا استعارہ ہے۔چاہِ نخشب بھی اکثر محبوب کے زنخدان کا استعارہ بنتا ہے۔شاہ نصیر کے شعر میں مہِ نخشب، محبوب کے حسن کا استعارہ ہے۔ناسخ نے محبوب کے زنخدان کو چاہِ ذقن سے تشبیہ دی ہے اور پھر چاہِ نخشب کو استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے،اور دوسرے شعر میں سبزۂ پشت لب کو ماہِ نخشب سے تشبیہ دی ہے۔آتش نے محبوب کے زنخدان کو چاہِ نخشب اور محبوب کے حسین چہرے کو مہِ نخشب سے تشبیہ دی ہے۔ظفر نے زنخدان کے لیے چاہ کا (جس سے مراد چاہِ نخشب ہے) استعارہ کیا اور محبوب کے دل کو ماہِ نخشب سے تشبیہ دی ہے۔وجہ شبہ یہاں حسن نہیں ہے، بلکہ جھوٹ ہے، کیوں کہ ماہِ نخشب بناوٹی اور فانی چاند تھا۔غالب نے اپنے شعر میں مہِ نخشب کا ناقص اور ادھورا پن ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے،یعنی ان سب شاعروں نے محبوب کو کو مہِ نخشب سے بھی زیادہ حسین سمجھا ہے۔خاقانی نے صبح کو مہِ نخشب سے تشبیہ دی ہے۔صبح خود خورشید کا استعارہ ہے۔خواجو نے زنخدان کو چاہِ نخشب

سے تشبیہ دی ہے۔ جامی نے بھی محبوب کے لیے ماہِ نخشب کا استعارہ کیا ہے اور جہاں محبوب چھپ گیا تھا، اس کو چاہِ نخشب کا استعارہ کیا ہے۔ قاآنی نے زنخدان کو چاہِ نخشب اور محبوب کو ماہِ نخشب سے تشبیہ دی ہے، چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی شاعری اور اردو غزلیات میں ماہ اور چاہِ نخشب ایک ہی مطلب میں آئے ہیں:

کاش اس چاہِ ذقن میں دلِ مضطر ہوتا — گر نکلتا **مہِ نخشب** تو مقرّ رہوتا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۸۰)

کوکب خال ذقن کی روشنی کوسوں میں ہے — آپ کا چاہِ ذقن بھی **چاہِ نخشب** ہو گیا (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ص۱۱۲)

یہ نہیں آغازِ خط، تیرے ذقن سے اے صنم — ہالہ نکلا ہے، بجائے **ماہِ نخشب** چاہ سے (ناسخ، ج۲، حصہ۲، ص۱۵۰)

حکمتِ حسن ہویدا ہے رخِ دلبر سے — **چاہِ نخشب** ہے ذقن، چہرہ **مہِ نخشب** ہے (آتش، ج۲، ص۲۱۶)

ظفر جس شکل سے چاہِ ذقن سے اس کے دل نکلا — نکلتے یوں نہیں دیکھا کنویں سے ماہِ نخشب کو (ظفر، ۲۸۱)

چھوڑا، **مہِ نخشب** کی طرح، دستِ قضا نے — خرشید، ہنوز، اس کے برابر نہ ہوا تھا (غالب، ۱۷۶)

صبح برآمد زکوہ چون **مہ نخشب** ز چاہ — ماہ برآمد بہ صبح چون دم ماہی ز آب (خاقانی، ص۴۱)

گمانم چنان بود کز **چاہِ نخشب** — برآمد شب تیرہ **ماہِ مقنع** (خواجو، ص۶۵)

سہ روز آن ماہ در چہ بود تا شب — چو **ماہِ نخشب** اندر **چاہِ نخشب** (جامی، ص۵۸)

چاہِ نخشب ماہِ نخشب ہر دو دارد کش بود — ماہِ نخشب بر عذار و چاہِ نخشب در ذقن (قاآنی، ص۵۹۹)

چنگیز: چنگیز خاں تموچین، منگول شہنشاہ ہے۔ باپ کے مرنے کے بعد اس نے اردگرد کے قبیلوں کو مطیع کر لیا۔ اس نے بخارا، سمرقند کو غارت کر دیا۔ اس کی یورش کی وجہ سے دنیا کی تاریخ کا رخ بدل گیا۔ اردو ادب میں خونخوار اور ظالم آدمی کو چنگیز خان سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ (۸۰) ان [فارسی شاعروں] نے عاشقوں کے دلوں پر وہی تاراج، معاملات عشق میں محسوس کی تھی جو چنگیز، ہلاکو اور تیمور، قوموں اور ملکوں پر لائے تھے۔ اسی طرح تاریخ، وارداتِ عشق میں نمونہ بن گئی اور معشوق کی سفّاکی ہلاکو اور تیمور بن کر چمکی۔ (۸۱) ناسخ نے محبوب کے لیے چنگیز خاں کا استعارہ کیا ہے، وجہ جامع خونخواری ہے۔ اقبال نے دین سے سیاست کی جدائی کو چنگیزی کہا ہے اور وجہ جامع تاخت و تاراج کرنا ہے:

بے گنہ کرتا ہے اے ناسخ ہزاروں کے وہ خوں — دوسرا دنیا میں اب **چنگیز خاں** پیدا ہوا (ناسخ، ج۱، ص۶)

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو — جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی (اقبال، ۳۷۴)

حج اکبر: سراج نے وصالِ حق کو حجِ اکبر کہا ہے۔ یہاں حجِ اکبر نفس سے مقابلہ اور معرفت و عشقِ الٰہی سے کنایہ ہے۔ حج اور عید

قرباں میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے۔ مصحفی اس دن کو حجِ اکبر کہتا ہے جب جمالِ محبوب دیکھنے سے وہ نڈھال ہوجائے۔ حج، کعبہ اور زیارت میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

حجِ اکبر دوست کا دیدار ہے وصل اس کا عید قرباں کی مثال (سراج، ص ۴۵۷)

ہائے روزِ **حجِ اکبر** بھی رہے غش ہی کے بیچ ہم نہ چیتے اور کعبے کی زیارت ہوگئی (مصحفی، ج ا، ص ۵۳۲)

حجر الاسود: حجر الاسود ایک کالا پتھر ہے جو کعبہ کی دیوار پر ہے اور حجاج اس کو تبرک کے طور پر چھوتے اور چومتے ہیں۔ دراصل حجر الاسود ایک بڑے فرشتہ کا نام بھی تھا۔ اس پتھر کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ آتش میں گرم نہیں ہوتا اور پانی میں نہیں ڈوبتا۔ شاعری میں حجر الاسود کا سیاہ رنگ مرکزِ توجہ رہا ہے۔ مثال کے طور پر مومن نے صنم کی آنکھ کو اور خاقانی نے خال کو حجر الاسود سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ سیاہ اور چمکدار ہونا ہے:

بوسہ صنم کی آنکھ کا لیتے ہی جان دی مومن کو یاد کیا **حجر الاسود** آگیا (مومن، ج ا، ص ۵۱)

خال سیاہ او **حجر الاسود** است از آنک ماند بہ خال و زلف بہ ہم حلقۂ درش (خاقانی، ۲۱۹)

حسینؑ: فارسی ادب میں امام حسینؑ بہادری اور مظلومیت اور حق پسندی کے مظہر ہیں۔ کچھ اشعار میں ان کے لیے شبیر کا لقب استعمال ہوا ہے۔ مصحفی کے شعر میں امام حسینؑ مظلومی سے کنایہ بن گئے ہیں:

راہِ رضا پر اپنا گلا کٹوائے جو نیچے خنجر کے مصحفی اس کو ہم یہ کہیں گے وہ بھی **حسین** ثانی ہے (مصحفی، ج ۳، ص ۴۸۸)

حکمتِ اشراق: شہاب الدین یحییٰ بن حبش بن امیرک سہروردی کی کتاب ہے۔ حکمت الاشراق ایک مسلکِ فکری بھی ہے۔ اس میں ذوق اور عقل دونوں شامل ہیں۔ حکمت الاشراق کا اساسی خیال یہ ہے کہ خدا نور کا سرچشمہ اور تمام کائنات کا مقصد ہے، (۸۲) یہاں حکمت الاشراق سے مراد نور خدا ہے۔ صبح، مطلع اور اشراق میں مراعاۃ النظیر موجود ہے:

اے صبح تجھ کوں نئیں خبر اس مطلع انوار کی ہر چند عالم گیر ہے تو **حکمت اشراق** میں (ولی، ص ۲۰۱)

حمزہ: حمزہ کا ایک طویل قصہ ہے جو حمزہ ابن عبد اللہ کے کارناموں کا تذکرہ ہے۔ غالب نے داستانِ عشق کا داستانِ حمزہ سے موازنہ کیا ہے، بلکہ اس کو داستانِ حمزہ سے زیادہ دلچسپ سمجھا ہے۔ وہ قصۂ حمزہ کو جھوٹ اور قصۂ عشق کو سچ سمجھتا ہے:

ہر بنِ مو سے، دمِ ذکر، نہ ٹپکے خوناب **حمزہ** کا قصہ ہوا، عشق کا چرچا نہ ہوا (غالب، ۱۹۴)

حوریانِ فرنگی: حوریں خوبصورتی سے کنایہ ہوتی ہیں۔ اقبال کے شعر میں ترکیب حوریانِ فرنگی میں حوریاں صرف ظاہری حسن کی مالک ہیں۔ حوریاں اور بہشت میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے:

یہ حوریانِ فرنگی، دل ونظر کا حجاب　　　　بہشتِ مغربیان، جلوہ ہائے پابہ رکاب (اقبال،۳۷۱)

حیدر کرار: حیدر، حضرت علیؑ کا ایک مشہور نام ہے۔ عربی زبان میں شیر کے ناموں میں سے ایک ہے۔ حیدر کرار ان کی بہادری سے کنایہ ہے۔ اردو اور فارسی شاعری میں اسی بہادری اور مردانگی کے استعارے کے لیے اس تلمیح سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ اکثر شاعری میں، جہاں نامِ مبارکِ حضرت علیؑ آیا ہے؛ وہاں خیبر کا ذکر بھی ہوا ہے، جیسا کہ اقبال نے بھی اشارہ کیا ہے۔ خیبر خود ایک تلمیح ہے اور اس کا واقعہ یہ ہے کہ ۷ھ (۶۲۸ء) میں خیبر پر فوج کشی ہوئی۔ یہاں یہودیوں کے بڑے بڑے مضبوط قلعے تھے جن کو فتح کرنا آسان کام نہ تھا۔ پہلے حضرت ابوبکرؓ صدیق اور ان کے بعد حضرت عمرؓ اس مہم پر روانہ کیے گیے لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ آخر میں حضرت علیؓ نے اس قلعہ کو فتح کیا۔ (۸۳) اس واقعے سے حضرت علیؑ کی بہادری کا ایک اور ثبوت ملتا ہے:

چشمِ دل ہے کہ اسے کحل بصر کہیے نصیر　　　　ہو اگر خاکِ درِ **حیدرِ کرار** نصیب (شاہ نصیر، ج۱،۳۸۶)

بڑھ کے خیبر سے ہے یہ معرکۂ دین ووطن　　　　اس زمانے میں کوئی **حیدرِؓ کرار** بھی ہے؟ (اقبال،۳۹۲)

حیدر کرار کو کاندر مصاف از بہر دین　　　　درصف صفین ستم از لشکر مروان کشد (سنایی، ص۸۵۹)

خضر: خضر کے بارے میں تین روایات ہیں، ۱: بعض کہتے ہیں کہ خضر نام ہے اور اکثر کا قول ہے کہ یہ لقب ہے، پھر نام کے متعلق بھی مختلف اقوال ہیں مثلاً (۱) بلیابن ملکان، (۲) ایلیابن ملکان (۳) خضرون، معمر، الیاس، الیسیع وغیرہ۔ ۲: وہ فقط ''عبدِ صالح'' تھے اور بعض کہتے ہیں کہ رسول تھے مگر جمہور کا قول یہ ہے کہ وہ نہ رسول تھے اور نہ فقط عبدِ صالح بلکہ ''نبی'' تھے۔ ۳: ان کو حیاتِ ابدی حاصل ہے اور وہ اب تک زندہ ہیں اور اس سلسلے میں کچھ روایات وحکایات بھی بیان کی جاتی ہیں۔ محققین کا خیال ہے کہ ان کے لیے حیات ابدی کا ثبوت نہ قرآن سے ثابت ہے اور نہ احادیث سے، الہٰذا وہ بھی عام انسانوں کی طرح اپنی طبعی موت سے وفات پا چکے ہیں۔ (۸۴) اکثر نقادوں نے خضر کو پیمبر اور آبِ حیواں پینے پر کامیاب ہونا کہا ہے۔ مثال کے طور پر محمود نیازی اور عابد علی عابد کہتے ہیں کہ عمرِ خضر؛ حیاتِ جاوداں اور عمرِ دوام کے لیے مستعمل ہے۔ کنایۃً دعائے درازیٔ عمر کے لیے آتا ہے۔ عام طور پر خضرؑ کو پیغمبر اور عمرِ طویل رکھنے والا سمجھا جاتا ہے۔ اردو اور فارسی ادب میں ان کا کام بحرو بر کی رہنمائی، جہازوں کی رہبری، طوفان میں مصیبت زدوں کی مدد اور بھولے بھٹکوں کو راستہ بتانا ہے۔ مشہور ہے کہ ان کے قدم سے سبزہ پیدا ہو جاتا ہے اور جس مقام سے گزرتے ہیں، وہ جگہ ہمیشہ کے لیے سرسبز وشاداب ہو جاتی ہے۔ (۸۵)

ادبی روایت کے مطابق وہ راہ نمائی کے فرائض انجام دیتے ہیں۔سمندروں اور دریاؤں کے مالک بھی یہی ہیں۔ آبِ حیات انھوں نے پیا تھا۔سکندر کو چشمۂ حیوان پر وہ ہی لے جانے کے لیے تیار ہوئے تھے (لیکن وہ تشنہ و ناکام ہی واپس آیا) (۸۶) صوفیہ کے ہاں خضر پیر سے کنایہ ہے۔(۸۷)

ولی، سودا، درد، مصحفی، آتش، ذوق شیفتہ، غالب، حالی اور فارسی شعرا سنائی، حافظ اور صائب نے خضر کی حیاتِ جاوداں اور طویل عمر پانے کی جانب اشارہ کیا ہے۔درد نے دعاے درازیِ عمر کے لیے اس تلمیح سے کنایۃً استعمال کیا ہے۔ان اشعار میں جہاں خضر کے ساتھ آبِ بقا، آبِ حیواں، جاودانی، چشمۂ حیواں، چشمۂ زندگی جیسے الفاظ آئے ہیں، ان سے صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے:

نہیں ہے سیر یک ساعت اگر ملک جوانی میں ۔۔۔ کہو کیا خضر کوں حاصل ہے ملک جاودانی سوں (ولی، ص ۱۸۹)

سمجھ نہ دوستی میں زندگیِ خضر کا طول ۔۔۔ کہ عمرِ دوستی تا امتحان ہے سب کی (سودا، ج ا، ۴۲۹)

آ جائے ایسے جینے سے اپنا تو جی بتنگ ۔۔۔ جیتا رہے گا کب تئیں، اے خضر مر کہیں (درد، ۱۶۷)

تیری تلوار کا پاتا جو ترا کشتہ مزہ ۔۔۔ بعد ازیں زندگیِ خضر تمنا کرتا (مصحفی، ج ۴، ص ۱۸)

ملا تھا خضر کو کس طرح چشمۂ حیواں ۔۔۔ ہمیں تو یار کا اپنے دہاں نہیں معلوم (آتش، ج ا، ص ۴۸۳)

ہو مبارک خضر کو سرچشمۂ آبِ بقا ۔۔۔ ہے ہمیں آبِ دمِ تیغِ شہادت کی طلب (ذوق، ج ا، ص ۲۱۰)

دمِ خضر ہے، چشمۂ زندگی ۔۔۔ سکندر، سرِ آبِ حیواں، عبث (شیفتہ، ۵۹)

خضر نے پاؤں اگر دشت فنا میں رکھا ۔۔۔ بھول جائیں گے رہ آبِ بقا، یاد رہے (حالی، ۷۸)

گر نیابی خضر وار آب حیات اندر ظلم ۔۔۔ غیب ناید، زان تو در جستن سکندر وار باش (سنائی، ۳۱۰)

آب حیوان اگر اینست کہ دارد لب دوست ۔۔۔ روشنست این کہ خضر بہرہ سرابی دارد (حافظ، ۸۵)

حیات جاودانی از خدا چون خضری خواہم ۔۔۔ کہ پاک از سبزۂ بیگانہ سازم گلشن دل را (صائب، ۶۶)

ان اشعار میں قائم، میر، اکبر نے اس تلمیح کو خضر کا پیمبر ہونے کا استعارہ بنایا ہے۔ان شعرا نے خضر کو مسیح کا ہم رتبہ قرار دیا ہے۔

کیا خضرؑ و کیا مسیحؑ ہے، تیری گلی وہ جائے ۔۔۔ جو واں گیا سو باندھ کے سر سے کفن گیا (قائم، ج ۲، ۳۲)

رشک اس شہید کا ہے خضر و مسیح کو بھی ۔۔۔ جو کشتہ اس کی جانب دو گام بیشتر تھا (میر، ج ۲، ۳۷)

تری بانکی ادا ہے وہ ہوشربا کہ ہوں خضر و مسیح بھی جس پہ فدا

وہ فریب بھرا ہے نظر میں تری کہ فرشتہ بھی دل کو بچا نہ سکے (اکبر، ج۱، ص۷۰)

میر، جرات، شاہ نصیر، ناسخ، ظفر، غالب اور اقبال اس تلمیح کو اس مطلب میں بروے کار لائے ہیں کہ خضر بحر و بر میں رہنما ہیں۔ ناسخ نے یار کو خضر سے تشبیہ دی ہے۔ اقبال نے ہر قسم کی تقلید، حتیٰ کہ خضر کی پیروی کو بھی ناپسند کیا ہے۔ حافظ نے ہر راستے کے لیے رہنما کی موجودگی کو ضروری سمجھا ہے۔ خضر کے ساتھ الیاس، بحر و بر، جنگل، سکندر، ظلمات جیسے الفاظ سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے:

اب کہیں جنگلوں میں ملتے نہیں	حضرتِ خضر مر گئے شاید (میر، ج۲، ۱۲۷)
جو راہِ ملاقات تھی سو جان گئے ہم	اے خضر تصور ترے قربان گئے ہم (جرات، ج۱، ص۴۲۴)
بحر و بر سے مجھے آتی ہے مدام اے انشا	جامۂ خضر کی اور جبۂ الیاس کی باس (انشا، ج۱، ص۱۷۶)
ہو راہ نما جلد کہیں خضر تصوّر	رستہ نہ ہو جب تک کوئی رہبر نہیں پاتا (شاہ نصیر، ج۱، ۳۳۶)
آپ ہیں دوست تو دشمن کیا ہے	خضر ہمراہ ہے، رہزن کیا ہے (ناسخ، ج۲، حصہ۲، ص۱۷۲)
اے دل کیا ہے خضر نے یہ چارہ پر گذر	اس کو سمجھ نہ سبز خط اس کے ذقن کے پاس (ظفر، ۱۶۰)
کیا کیا خضر نے سکندر سے!	اب کسے رہنما کرے کوئی (غالب، ص۳۲۳)
تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی	رستہ بھی ڈھونڈ، خضر کا سودا بھی چھوڑ دے (اقبال، ۱۳۳)
قطع این مرحلہ بی ہمرہی خضر مکن	ظلماتست بترس از خطر گمراہی (حافظ، ۳۴۷)

حاتم نے خط کی سرسبزی اور شادابی کو خضر کے زیرِ قدموں میں سرسبز زمین سے تشبیہ دی ہے۔

خط کوں تیرے خضر کہنا ہے بجا	مجھ کوں پہنچتی ہے خبر الیاس سوں (حاتم، ص۱۶۲)

خلد بریں: جنت، بہشت۔ خلدِ بریں حسین باغ سے کنایہ ہے جو حسین درخت، پھلوں، پھولوں، خوشگوار موسم پر مشتمل ہے۔ شاعروں نے مختلف چیزوں کو اس سے تشبیہ دی ہے۔ مثال کے طور پر قائم نے جہاں محبوب کے ہاں آمد و رفت کی رونق کو خلدِ بریں کہا ہے، شاہ نصیر نے زلفِ یار کو سنبلِ خلدِ بریں سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ مہک ہے، مومن نے محبوب کی گلی کو باغِ خلد کہا ہے، ذوق نے اشک کی حلاوت کو خلدِ بریں کے انار کے شربت کی مٹھاس سے تشبیہ دی ہے، آتش نے خلدِ بریں کو استعارہ یا تشبیہ کے لیے استعمال نہیں کیا ہے، بلکہ انھوں نے اس کے اصلی معنی لے کر ایک روحانی فضا پیدا کی ہے، وہ خلدِ

بریں کو اپنا حق و میراث سمجھتے ہیں۔ وہ اس تلمیح سے حضرت آدمؑ اور ان کو جنت سے باہر نکالنے کے بعد واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ خلدِ بریں اور آدم سے مراعاۃ النظیر کی صنعت پیدا ہوئی ہے۔ اکبر بھی اس دنیاوی خواہشات سے تنگ آ کر اصلی خلدِ بریں اور وہاں کی حوروں کی خواہش کرتا ہے:

خلدِ بریں اس کی ہے واں بود و باش　　یاں کسی دل بیچ جو گھر کر گیا (قائم، ج۱، ۶)

تھی زلفِ یار سنبلِ خلدِ بریں کی شاخ　　بالے کے موتیوں سے بنی یاسمیں کی شاخ (شاہ نصیر، ج۱، ۴۵۷)

مری میراث ہے **خلدِ بریں**، فرزندِ آدمؑ ہوں　　سرہانے جانتا ہوں اپنے میں زانوے حورا کو (آتش، ج۲، ص۳۶)

اس کی گلی کہاں یہ تو کچھ **باغ خلد** ہے　　کس جاے مجھ کو چھوڑ گئی موت لا کے ساتھ (مومن، ج۱، ص۱۹۴)

پوچھے ہے کیا حلاوتِ تلخابۂ سرشک　　شربت ہے باغِ خلدِ بریں کے انار کا (ذوق، ص۱۵۶)

خواہشِ خلدِ بریں میں آرزوے حور میں　　کون مدت تک اٹھائے نازِ بے جا حشر کا (اکبر، ج۱، ص۳۲)

خمِ غدیر: شیعوں کے عقیدے کے مطابق حضرت رسولؐ نے ۱۸ ذی الحجہ کو حج سے واپسی پر حضرت علیؑ کو اپنا ولی اور جانشیں بنایا۔ اس دن کو شیعہ لوگ عیدِ غدیرِ خم مناتے ہیں۔ ناسخ نے اسی واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ساقیِ کوثر [حضرت علیؑ]، خمِ غدیر اور احمدؐ میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

ساقیِ کوثر پلاتا ہے مے **خمِ غدیر**　　مست ہوں ناسخ میں عشقِ احمدؐ مختار میں (ناسخ، ج۱، ص۱۸۴)

دارا: داریوشِ بزرگ ہخامنشی بادشاہوں میں سے ایک ہے جس کا خطاب دارا ہے۔ (۸۸) فرہنگِ شاہنامہ میں دارا وہی داریوشِ سوم سمجھا گیا ہے۔ (۸۹) عابد علی عابد اس کا تعارف یوں کرتے ہیں کہ دارا یا داراب سوم، کیانی خاندان کا نواں بادشاہ تھا جو اپنے باپ دارا دوم کے بعد تخت نشین ہوا۔ ۳۳۱ ق سکندرِ اعظم سے نبرد آزما ہوا لیکن باوجود ایک کثیر التعداد فوج کے سکندر کے مقابلہ میں شکست کھائی اور قتل ہوا۔ اس طرح دارا کی دولت و حکومت سکندر کے قبضہ میں آئی۔ دارا کی بیٹی سکندر کے عقدِ نکاح میں آئی اور یوں ایرانی تمدن کا اثر براہِ راست یونانی دربار میں جا پہنچا، دارا کی عظمت اور اس کی حسرت ناک موت فارسی اور اردو شعری روایات کا بڑا اہم جزو ہے۔ (۹۰) یہاں بھی قائم، شیفتہ، ذوق، اقبال اور فارسی شاعر رودکی نے دارا کے افسوسناک انجام کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اسکندر و دارا سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

ہے جو کچھ ہوش تو کر دیدۂ عبرت سے نگاہ　　سن کے تو قصۂ اسکندر و دارا کے تئیں (قائم، ج۱، ۱۲۸)

دل میں آ دل میں کہ یاں گڑ کے جو بیٹھا ان نے　　میل ہم بزمیِ اسکندر و دارا نہ کیا (قائم، ج۲، ۴۸)

مجھ سے وہ صلح کو اس شان سے آئے، گویا — جنگ کے واسطے دارا سے، سکندر آیا (شیفتہ، ۲۹)

قدرتِ حق سے عجب کیا جو مری رہ کا غبار — رونقِ افسرِ اسکندر و دارا ہوت (ذوق، ج۱، ۱۹۰)

دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ — ہو جس کی فقیری میں بوئے اسداللّٰہی (اقبال، ۳۸۶)

چو رودکی بہ غلامی اگر قبول کنی — بہ بندگی نپسندد ہزار دارا را (رودکی، ص۱)

داؤد: حضرت داؤدؑ کا زمانہ حکومت ۱۰۱۳ ق م تا ۹۷۳ ق م ہے۔ زبور کے نام سے اس وقت جو کتاب حضرت داؤد کی جانب منسوب موجود ہے، وہ عہدِ عتیق کے مجموعہ صحائف میں سے ایک صحیفہ ہے اور مجموعے میں اس کا نمبر ۱۹ ہے۔ اس میں احکام، مسائلِ شریعت درج نہیں بلکہ صرف حمد، مناجات، دعائیں وغیرہ ہیں اور جا بجا آخری نبیؐ کی بابت پیشگوئیاں بھی ڈھکے چھپے انداز میں موجود ہیں۔ (۹۱)

ادبی تلمیحات میں سے ایک تو حضرت داؤد کی زنجیر عدل کا ذکر آتا ہے، دوسرے یہ کہ وہ بہت خوش الحان تھے، (۹۲) یہاں تک کہ جب داؤدؑ زبور کے آیات کو اپنی دلکش آواز میں سنایا کرتے تو پرندے اور جنگلی جانوران کے اردگرد جمع ہو کر ان سے ہم آواز ہوتے تھے۔ اس ہم آوازی کو تسبیح کہتے ہیں۔ (۹۳) پرندے اور پہاڑ داؤد کے قابو میں تھے۔ داؤد کا ایک معجزہ یہ تھا کہ وہ لوہے کو نرم کرتے تھے اور اس سے زرہ بکتر بناتے تھے۔ داؤدؑ کی خاص خاص خصوصیات دو حصوں پر مشتمل ہیں: ایک جسمانی اور دوسری معنوی۔ فارسی ادب میں داؤد کی آواز و نغمہ پر شاعری کی گئی ہے اور اشکِ داؤدی بھی شاعری کا موضوع بن گیا ہے۔ اشکِ داؤدی ندامت سے بہت آنسو بہانے کی طرف اشارہ ہے۔ (۹۴) مجموعی طور پر اشکِ داؤدؑ سے مراد پشیمان ہو کر بہت زیادہ آنسو بہانا مراد ہے۔ اردو غزلیات اور فارسی شاعر میں حضرت داؤد سے متعلق سب سے زیادہ ان کی دلکش آواز کا ذکر ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ولی نے اپنی آواز و لہجے کو لحنِ داؤد سے تشبیہ دی ہے، سراج نے اپنے کلام کے سوز کو نغمۂ داؤد کہا ہے، شاہ نصیر نے خوش آواز گانے والوں کو نغمۂ داؤد قرار دیا ہے۔ فارسی شعرا نے بھی نغمۂ داؤد کو موضوعِ شاعری بنایا ہے۔ مسعود سعد سلمان نے اپنے دل کے نالے اور نغمہ کو نغمۂ داؤد سے تشبیہ دی ہے، سعدی نے بھی اپنے کلام کو مزامیر داؤد کہا ہے۔ مزامیر سے مراد زبور ہے۔ مزامیر حضرت داؤدؑ کی ایک سو پچاس مناجات پر مشتمل ہے جس کو داؤد اپنی خوش الحان آواز سے سنایا کرتے تھے:

بس کہ گایا ہوں سرودِ عشق تیری یاد میں — دل یو میرا لحنِ داؤد رکھتا ہے ہنوز (ولی، ص۱۵۱)

رام کرتا ہے ہر اک چشمِ غزالی کوں سراج — شعرِ پرسوز مرا نغمۂ داؤدی ہے (سراج، ص۶۳۶)

نغمۂ داؤد سے ہے ہم صدا تار رباب	انگلیوں میں ہیں یہ اس عیسیٰ نفس کی تیلیاں (شاہ نصیر، ج۲، ۳۱۶)

بہ نغمۂ خوش داودی واز آن آوا	دلم چو مرغ بہ نغمہ، برتو روی نہاد (مسعود سعد، ۶۳۸)

ہمہ گویند وسخن گفتن سعدی دگر ست	ہمہ دانند مزامیر، نہ ہمچون داود (سعدی، ۴۴۲)

آتش اور ذوق نے حضرت داؤد سے متعلق لوہے کو نرم کرنے کی جانب اشارہ کیا ہے۔آتش نے اس تلمیح کو کنایہ کے طور پر استعمال کیا ہے، مراد یہ ہے کہ مردانِ حق کی صلاحیت کے مطابق کوئی کام مشکل نہیں ہوتا۔ذوق نے بھی الفت ودوستی کو اعجازِ داؤد سے تشبیہ دی ہے کہ محبت سے سخت دل بھی نرم ہوتا ہے۔ایک فارسی محاورہ ہے: ''از محبت خارہا گل می شوند''، یہ اسی مطلب کا بیان ہے:

کڑا پن آگے مردانِ خدا کے چل نہیں سکتا	کفِ داؤد میں یکساں ہے عالم موم وآہن کا (آتش، ج ا، ص ۸۷)

دلِ آہنیں جب ہوا موم اس کا	ہم الفت کو اعجازِ داؤد سمجھے (ذوق، ج ا، ص ۳۸۷)

فارسی شعرا کے ہاں حضرت داؤدؑ کے اشک ونالے کی تلمیح بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہے:

اشک داوود چو تسبیح ببارید از چشم	خوش بنالید کہ داوود نو لبید ہمہ (خاقانی، ۱۶۰)

نالۂ داود ہم برخاست از صحرای غیب	حضرت سیمرغ کو تو بشنو د آن نالہ زار (سنائی، ۲۲۳)

مصحفی قصۂ داؤد کو سراسر حسن جانتا ہے، اسی لیے وہ اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ پیغمبر حسن طلب ہے۔اس تلمیح میں صنعتِ مجازِ مرسل موجود ہے۔ مصحفی نے داؤد کہہ کر عام افراد مراد لیے ہیں:

مصحفی قصۂ داؤد سے ظاہر ہے یہ بات	حسن وہ شے ہے کہ ہو جس پہ پیغمبر عاشق (مصحفی، ج ۳، ص ۱۷۴)

ذوالفقار: حضرت علیؑ کی تلوار کا نام جس کے دو پھل تھے اور دونوں جانب سے کاٹ کرتی تھی۔ (۹۵) یہ تلوار آں حضرت صلعم کو معرکۂ بدر میں ملی تھی۔ مشہور ہے کہ اس تلوار کی پشت پر مہرہ ہائے پشت کی قطار تھی، یعنی اس کی سطح عدیم الارتفاع تھی۔یہ تلوار آنحضرت صلعم نے حضرت علی کرم اللہ وجہ کو عطا کردی تھی جس کی وجہ سے آپ کو صاحبِ ذوالفقار کہا جاتا ہے۔(۹۶) اردو غزلیات میں اکثر محبوب کے ابروؤں کو ذوالفقار سے تشبیہ دی جاتی ہے، وجہ شبہ تیزی ہے۔ سراج، حاتم اور آتش کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔شاہ نصیر نے محبوب کی نگاہ کو ذوالفقار سے تشبیہ دی ہے، کیوں کہ اس کی نگاہ دل کو چیر دیتی ہے۔فارسی شاعر مسعود سعد سلماں ان سے ہٹ کر ذوالفقار کو نئے معنوں میں بروے کار لایا ہے۔اس نے ذوالفقار کا فریاد رسی اور رزم سے کنایہ لیا ہے:

تیرے بھنووں کی یاد نے ٹکڑے کیا ہے دل ہے ذوالفقارِ حیدرِ کرار کی قسم (سراج،ص ۴۶۶)

بھنواں کے بیچ ٹیکا اس قدر رنگیں وزیبا ہے کہ گویا ذوالفقار اوپر جڑا ہے قبضۂ مینا (حاتم،ص ۹۲)

موجِ نگاہِ یار کے آنا نہ سامنے اے دل یہ مرتضیٰ کہ یہ ہے ذوالفقارِ حسن (شاہ نصیر،ج ۲،۳۲۸)

دستِ علیؑ کی ضرب کا جنبش میں ہے اثر ان ابروؤں میں معجزہ ہے ذوالفقار کا (آتش،ج ۱،ص ۱۹۵)

چو روز رزم تو بر طاغیان خزان باشد زخون چگونہ کند ذوالفقار تو گلشن (مسعود سعد،ص ۵۹۸)

رستم: ایران کا مشہور پہلوان تھا۔اس کا نام فارسی ادب میں کثرت سے آیا ہے۔شاہنامۂ فردوسی اس کے کارناموں سے بھرا پڑا ہے جس میں اس کو رستمِ دستان کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔اس کو رستمِ زابلی بھی کہتے ہیں کیوں کہ وہ زابلستان کا حاکم بھی تھا۔اس کے باپ کا نام زال بتایا جاتا ہے،اسی رو سے اس کو پورِ زال بھی کہتے ہیں۔داماد کا نام نریمان۔رستم،بہمن کے مقابلہ میں،جو کیانی خاندان کا ساتواں بادشاہ تھا؛لڑا اور داماد مارا گیا۔(۹۷) ایرانی تہذیب میں اسلام کے بعد رستم افسانوں اور پرانی روایتوں کا سب سے مشہور کردار ہے۔فارسی ادب میں رستم بہادری اور شجاعت کا مظہر ہے۔عرفانی ادب میں کہیں رستم نفسِ مطمئنہ سے کنایہ ہے اور کہیں روحانی بہادری سے!(۹۸) رستم کا مشہور گھوڑا تھا کہ عجائب مخلوقات میں شمار ہوتا تھا۔رستم کو پسرِ زال،رستم دستان،رستم زال یا رستم زابلی یا زوالی بھی کہا جاتا ہے۔بعض ادب پاروں میں رستم کا دوسرا نام تہمتن آیا ہے۔''شاہنامہ'' میں اس کو پورِ زال بھی کہا گیا ہے:

بدان کار خشنود شد **پورِ زال** وگردان کہ بودند با او ہمال (شاہنامہ،ج ۱،ص ۲۷۲)

اردو غزلیات میں اکثر رستم موازنہ کے لیے موضوعِ شاعری بنتا ہے۔مثلاً ولی نے یار کے ابروؤں کی ادا،جو ازسرِ بے التفاتی ہے؛ اس کو شمشیر سے تشبیہ دی ہے اور پھر یہ کنایہ نکالا ہے کہ رستم کی شمشیر اس کے سامنے بے کار ہے۔حاتم نے محبوب کی پلکوں کو تیر سے تشبیہ دی ہے کہ ان سے رستم کا دل بھی سہم جاتا ہے۔درد نے یہ کہا ہے کہ عشق کے صدمے پر رستم بھی قابو پانے میں قاصر ہے،مراد یہ ہے کہ عشق کے سامنے کوئی طاقت کھڑی نہیں ہو سکتی ہے۔ناسخ،جو محبوب کے خطِ سبز پر مر رہا ہے (امرد پرستی سے کنایہ ہے)؛ اپنے بچاؤ کے لیے رستم کو بلا رہا ہے۔

''چاہِ رستم'' بہادری سے کنایہ ہے اور اس واقعے کی طرف اشارہ ہے کہ رستم نے اپنی شجاعت سے بیژن کو چاہ سے نجات دلائی۔چاہِ رستم،چاہِ ذقن کی مناسبت سے آیا ہے۔اس شعر میں ناسخ نے اپنا کمالِ شاعری دکھایا ہے۔اس نے صنعتِ تشبیہ کا برمحل استعمال کیا ہے۔جیسا کہ بیژن اپنے محبوب کی خاطر چاہ سے گرفتار ہوا تھا اور اسے رستم نے نجات دی،اسی طرح

اب شاعر یار کے چاہِ ذقن میں ڈوب گیا ہے اور اس کی نجات کے لیے رستم جیسے بہادر شخص کی ضرورت ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں اس مطلب کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ معرکۂ عشق میں رستم جیسا بہادر شخص بھی کامیاب نہیں نکل سکتا۔ آتش نے یار کی غضب سے بھرپور نگاہ کے سامنے رستم جیسے بہادر شخص کو ڈرتے ہوئے سمجھا ہے۔ ان جیسے اشعار اردو غزلیات میں بہت ملتے ہیں جن میں رستم کی بہادری کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا ہو لیکن ان شاعروں کا اصلی مقصد اپنی تخیل کے پیش کش میں رستم کی بہادری کو ناچیز دکھانا ہے۔ ان غزل گوؤں نے صنعتِ مبالغہ سے کام لیا ہے۔ ان اشعار میں انشا، ظفر، ذوق اور حالی کے اشعار میں رستم کی تلمیح دوسرے اشعار سے ہٹ کر آئی ہے۔ انھوں نے زیادہ اصل واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ انشا نے کہانی کے عناصر کا نام لے کر ایہام سے استفادہ کیا ہے۔ وہ بیانیہ لہجے کے ساتھ ساتھ کہانی کے ہر عنصر کو علامت کے طور پر لاتا ہے۔ دیو سفید اور شمشیر؛ ان اوزار سے کنایہ ہیں جن سے طاقت بڑھ جاتی ہے، جن سے ظلم پھیل جاتا ہے۔ ظفر نے بھی رستم و سہراب کے انجام کا ذکر کیا ہے کہ رستم بہادر شخص تھا لیکن اپنی اولاد قتل کر کے اس کی ساری طاقت جذبات کے بس میں آگئی۔ ذوق بھی اسی انجام کو بروے کار لایا ہے کہ یہ سب اجل کا کھیل ہے۔ حالی؛ رستم اور پیرزال سے صنعتِ کنایہ پیدا کرتا ہے۔ رستم تو بہادری کا مظہر ہے، پیرِ زال رہنما کا مظہر۔ اس سے یہ مراد ہے کہ جہاں انسان کا اچھا رہنما ہو تو اس کا دل رستم سے بھی قوی ہو جائے گا۔ فارسی شعرا نے بھی اس تلمیح کا استعمال کیا ہے، اگرچہ ان کے ہاں اردو غزل گو شعرا سے مختلف معانی نکلتے ہیں۔ صائب اور ناسخ کے اشعار میں اس تلمیح کا استعمال ملتا جلتا ہے۔ صائب نے بھی یہ ذکر کیا ہے کہ رستم جیسا بہادر شخص انسان کو عشق کے قید و بند سے نجات دلا سکتا ہے۔ مسعود سعد سلمان اور شمس؛ رستم کو نہ صرف بہادر بلکہ مردانگی کا مظہر جانتے ہیں، جن اشعار میں رستم یا پور زال کی تلمیح کے ساتھ بیژن، پیرِ زال، چاہ، دیو سفید، سہراب، شمشیر جیسے الفاظ آئے ہیں، ان سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

کہاں طاقت ہے ہر اک کوں کہ دیکھے تجھ طرف ظالم — ترے ابرو کی یہ شمشیر رستم دیکھ ٹل جاوے

(ولی، ص ۲۴۶)

مر گئے دیکھ تیر مژگاں کی — سہم گیا دل میں رستم گردشت (حاتم، ص ۱۱۰)

اگر رستم ہو تو بھی کب یہ صدمہ تھم سکے اس سے — تپش دل کی سنبھالوں یوں سو یہ میری ہی چھاتی ہے (درد، ۲۹)

رستم سے چھین لیجیے دیو سفید کو — اور اس کی وہ مروڑ کے تلوار توڑیے (انشا، ج ۱، ص ۴۴۰)

وہ نوچۂ کشتی گیر اترا جوں ہی میداں میں — تیاری کو دیکھ اس کی رستم نے نہ دم مارا (مصحفی، ج ۱، ص ۸۱)

ہے ترے چاہِ ذقن سے سبزۂ خط کی نمود　　مجھ کو اب مرنے کی خاطر چاہِ رستم چاہیے (ناسخ، ج۲، حصہ۲، ص ۸۱)

علمِ آہ کو لے معرکۂ عشق میں دل　　لاف گر آن کے جوں رستم و بیژن مارے (شاہ نصیر، ج ۳، ۸)

عتابِ یار سے رنگِ رخِ مریخ اڑتا ہے　　نگاہِ خشمگیں کرتی ہے زہرہ آب رستم کا (آتش، ج ا، ص ۲۰۷)

چشمِ پرنم کیا اٹھاوے خاک اب رستم کا رعب　　جب نیستاں پر پڑا ہو دیدۂ پرنم کا رعب (ظفر، ۹۹)

واہ رے پیکِ اجل دیکھے ترے مکر و فریب　　کھینچ کر سہراب کو یوں لائے تو رستم لے پاس (ذوق، ج ا، ۲۳۱)

ہے پورِ زال سے دل اس کا قوی زیادہ　　رکھتی ہے آسرا یاں جو پیرِ زال تیرا (حالی، ۸۷)

ز پورِ زال وزنوشیروان و حاتم طی　　بہ مردی و خرد و جود یادگار توئی (مسعود سعد، ص ۶۷۰)

زین ہمرہان سست عناصر دلم گرفت　　شیر خدا و رستم دستانم آرزوست (مولوی، ج ا، ۲۵۵)

زقید چرخ ترا عشق می کند آزاد　　کہ رستم آرد بیرون زچاہ بیژن را (صائب، ۱۳۴)

رضواں: رضواں اس فرشتہ کو کہا جاتا ہے جو بہشت کی دربانی کے لیے مقرر ہے۔ اس کو داروغہ بہشت بھی کہتے ہیں۔ رضواں بہشتی باغ کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اکثر اردو غزل گو شعرا نے اس رتبے کی خواہش نہیں کی ہے۔ انھوں نے اس دنیا کی لذتوں کو اس دنیا کے مقام پر ترجیح دی ہے، اگرچہ ان کے ہاں رضواں کنایہ کے طور پر آیا ہے۔ مثال کے طور پر ولی نے محبوب کی گلی میں رہنے کو رضواں ہونے پر ترجیح دی ہے، ناسخ نے یہ بہانہ بنا کر کہ حضرت آدم بھی باغِ رضواں کو چھوڑ کر اس دنیا میں آئے، اسی لیے اس نے ترکِ دنیا کو انکار کیا ہے۔ ان میں سراج نے مختلف بات کی ہے کہ اگر عشقِ حق کو پائیں تو پھر رضواں کو اپنا بنا لیتے ہیں۔ فارسی شعرا میں رودکی نے رضواں سے عشقیہ شاعری میں استفادہ کیا ہے کہ محبوب کو رضواں سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ خوبصورتی ہے۔ حافظ؛ رضوان کو اپنی اصلی جگہ جانتا ہے اور وہاں جانے کا شوق رکھتا ہے:

جنت میں کب دیے ہیں وہ رضواں کو مرتبہ　　جو مرتبہ ہے تیری گلی کے مقیم کا (ولی، ص ۹۰)

بے خطرہ اسے روضۂ رضواں ہے میسّر　　تجھ عشق کی آتش میں جو کوئی بے خطر آیا (سراج، ص ۲۸۷)

زاہدا! کیونکر کروں میں ترک یہ دنیا وہ ہے　　سیر کو آئے تھے آدم، باغِ رضواں چھوڑ کر (ناسخ، ج ا، ص ۱۲۸)

ورتو بخواہی فرشتہ ای کہ ببینی　　اینک اوی است آشکار ارضوان (رودکی، ۸۲)

چنین قفس نہ سزای چو من خوش الحانیست　　روم بہ گلشن رضوان کہ مرغ آن چمنم (حافظ ۲۳۵)

زال: شاہنامہ کا ایک کردار ہے۔ رستم کا باپ ہے۔ ادب میں اس کے متعلق کہانی میں سیمرغ کی اہمیت ہے۔ حالی کے شعر میں

زال پیرِ رہنما کا استعارہ ہے:

زال کی پہلی ہی رستم کو نصیحت یہ تھی — زد میں تیر صف مژگاں کی نہ جانا ہرگز (حالی، ۱۱۹)

زلیخا: زلیخا کا اصلی نام ''راعیل'' ہے اور ایک روایت میں ''نکا''۔ وہ عزیزِ مصر کی بیوی تھی۔ توریت میں تو نہیں البتہ روایاتِ یہود میں زلیخا آیا ہے، اور وہیں سے مسلمانوں میں چل پڑا۔ ان کے لیے عام طور پر مشہور ہے کہ بعد کو حضرت یوسفؑ کے عقدِ نکاح میں آگئی تھیں لیکن اس کی سند نہ قرآن سے ملتی ہے نہ حدیث صحیح سے، نہ توریت سے۔(۹۹) زلیخا لفظ کا مادہ زلخ ہے جس کے معنی ہیں لغزش کھانا۔ زلیخا ایسی حسین عورت ہوئی جسے دیکھ کر آدمی لغزش کھا جائے اور اپنے قابو میں نہ رہے۔ یہ قصہ سب جانتے ہیں کہ زلیخا نے ایک موقع پر حضرت یوسفؑ کو اور مصر کی بہت سی عورتوں کو جمع کیا تھا اور انھوں نے پھل کھاٹنے کے بجائے چھریوں سے اپنی انگلیاں کاٹ لی تھیں۔ شاعری میں، خاص طور پر غزلیات میں زلیخا کی کہانی کا انعکاس زیادہ ہے۔ فارسی شاعری میں شاید کسائی سب سے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے زلیخا کو شاعری میں استعمال کیا ہے(۱۰۰) اور اردو غزل گوؤں میں شاید سراج سب سے پہلے شاعر ہے جنھوں نے زلیخا کو شاعری میں استعمال کیا ہے۔ زلیخا خوبصورتی کا مظہر ہے۔ مثال کے طور پر شاہ نصیر کے شعر میں زلیخا کی خوبصورتی کا اشارہ ملتا ہے لیکن اس خصوصیت سے زیادہ حضرت یوسفؑ کی کہانی سے وابستہ کیفیت نمایاں ہے۔ اسی وجہ سے فارسی اور اردو کے ہر شعر میں جہاں زلیخا کا لفظ آیا ہے اس کے ساتھ لفظِ یوسف بھی آیا ہے، زلیخا اور یوسف کے ساتھ ایک کہانی، جو خود مختلف کہانیوں پر مشتمل ہے، متعلق ہے۔ یہ کہانیاں رنگ برنگ لہریں اشعار میں پیدا کرتی ہیں۔ سراج کے شعر میں نورِ دیدۂ یعقوب سے مراد حضرت یوسفؑ ہے۔ یہاں زلیخا کے یوسف پر عشق کی طرف کنایہ ملتا ہے۔ اسی طرح سودا، میر، مصحفی، شاہ نصیر، ناسخ، آتش، مومن، ظفر، ذوق، غالب، اکبر جیسے اکثر اردو غزل گو شعرا اور فارسی شعرا کے اشعار میں اسی عشق کا تذکرہ ملتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ایسے اشعار میں ساتھ ایک اور واقعے کی طرف بھی تلمیح ملتی ہے۔ مثال کے طور پر قائم، میر، شاہ نصیر کے شعر میں زلیخا کے یوسف کی غلامی کی تلمیح موجود ہے۔ ناسخ، آتش، مومن، ذوق، غالب اور اکبر جیسے غزل گوؤں اور فارسی میں حافظ، قاآنی جیسے شعرا نے زلیخا کی خواہشِ وصالِ یوسف کی جانب اشارہ کیا ہے، اگرچہ زلیخا اس میں ناکام ورسوا ہوئی، چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو غزلیات اور فارسی شاعری میں زلیخا کے ساتھ اشتراکاتِ تلمیح موجود ہے:

زلیخا قبر میں سیں سن کر آئی — کہ نورِ دیدۂ یعقوب ہو تم (سراج، ص ۴۶۳)

زلیخا سے کہو ٹک دیدۂ تحقیق سے دیکھے — بہ از یوسف نظر آوے گی ہر انسان میں صورت (سودا، ج ۱، ۱۴۶)

سب خراج مصر دے کر تھا زلیخا کو یہ سوچ — مول یوسفؑ سے پسر کا، کارواں نے کیا کہا؟ (قائم، ج۱، ۶)

طالع سے زلیخا نے لیا مصر میں یوسف — کب ایسا غلام آوے ہے بازار میں صاحب (میر، ج۳، ۲۷۱)

خواب میں آکے زلیخا نے کہا یوسف سے — یوں ہی صورت میں کبھی پھر بھی دکھا جاؤں گا (مصحفی، ج۳، ص۴۷)

غرورِ حسن نہ کر، جذبۂ زلیخا دیکھ — کیا ہے عشق نے یوسف غلام عاشق کا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۷۷)

یہی ہیں اتحادِ عاشق و معشوق کے معنی — زلیخا کو ہو سودا اور یوسف جائے زنداں میں (ناسخ، ج۱، ص۲۱۲)

نہ کھینچا تھا زلیخا کو دامنِ یوسفؑ — کہ اس کا پردۂ عصمت دریدہ ہونا تھا (آتش، ج۱، ص۸۹)

نازِ معشوق اسے کہتے ہیں کہ یوسف نے کبھی — نہ زلیخا سے کہا خواب کی تعبیر ہوں میں (آتش، ج۱، ص۵۸۷)

کیوں کر مجھے گناہ زلیخا یقین آئے — دامن کو تیرے ہاتھ لگایا نہیں ہنوز (مومن، ج۱، ص۹۶)

گر زلیخا دیکھ پائے تیری صورت مہ جبیں — پھر کبھی ہرگز نہ دیکھے وہ مہِ کنعاں کی شکل (ظفر، ۲۱۲)

آتا کیوں مصر میں کنعاں سے نکل کر یوسف — جذبۂ عشق زلیخا جو نہ کامل ہوتا (ذوق، ص۱۵۴)

عزیزو، ذکرِ وصلِ غیر سے مجھ کو نہ بہلاؤ — کہ یاں افسونِ خواب، افسانۂ خوابِ زلیخا ہے (غالب، ۹۰)

حضرت یوسف کو لپٹا کر زلیخا نے کہا — آپ کے ملنے سے مجھ کو مل گئی تعبیرِ خواب (اکبر، ج۱، ص۵۴)

درچاہ چو معشوق زلیخایم ازین عشق — ای خوبی تو خوبی معشوق زلیخا (مسعود سعد، ۱۷)

عاشق و معشوق عشق، این ہر سہ را در یک صفت — گہ زلیخا، گہ نبی، گہ یوسف کنعان کنیم (سنائی، ۴۱۲)

من از آن حسن روز افزون کہ یوسف داشت دانستم — کہ عشق از پردۂ عصمت برون آرد زلیخا را (حافظ، ۳)

مصر انصاف از زلیخا طلعتان خالی شدہ — ورنہ چندین ماہ کنعانی بہ بازار منست (صائب، ۱۹۹)

آنچہ او دارد ز خوبی، گر زلیخا داشتی — باہمہ عصمت از و یوسف نمی کردی فرار (قاآنی، ۳۲۹)

زمزم، چاہِ زمزم: زمزم ایک مقدس کنواں ہے جو مکہ میں واقع ہے۔ زمزم کا پانی متبرک ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پرانے زمانے میں ایرانی لوگ کعبہ کی زیارت کے لیے جایا کرتے تھے اور کنویں کے سرہانے پر گنگناتے تھے (زمزمہ کرتے تھے)، اسی لیے یہ کنواں چاہِ زمزم کہلانے لگا۔ (۱۰۱) فارسی لغات میں ''زمزم آتشفشان'' آفتاب عالمتاب سے کنایہ اور ''زمزم افشان'' سے مراد اشک ریزان اور ''زمزم افشاندن'' رونا کے مطلب میں آتے ہیں۔ (۱۰۲) شاعری میں چاہِ زمزم دو پہلوؤں میں آیا ہے۔ ایک روحانی پہلو اور دوسرے دنیاوی پہلو کا اشارہ، اگرچہ دونوں پہلوؤں میں اس کی مقدس ہونے کی طرف اشارہ

ملتا ہے۔ عشقِ مجازی کے لیے محبوب کی ٹھوڑی کو چاہِ زمزم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مثال کے طور پر ولی، آتش کے (دوسرے شعرا) ور ظفر کے اشعار میں یہ تشبیہ دکھائی دیتی ہے۔ خاص طور پر آتش کے شعر میں دو تشبیہات نے شعر کے حسن کو دوچند کر دیا ہے۔ اس نے طاق ابرو کو کعبہ اور محبوب کی ٹھوڑی کو پہلے زنخدان سے تشبیہ دی ہے اور پھر اس کے لیے چاہِ زمزم کا استعارہ کیا ہے۔ آتش کے پہلے شعر میں دیدۂ پُرنم کو چاہِ زمزم سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ دونوں کا مقدس ہونا ہے۔ روحانی کیفیت اس وقت ابھرتی ہے کہ شاعر صرف چاہِ زمزم کے تبرک کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ناسخ کے شعر میں مے خانہ سے مراد عشقِ الٰہی ہے، جسے وہ شخص پیا تو ہر چیز اس کے ہاں چاہ زمزم جیسی متبرک ہونے لگتی ہے۔ غالب نے کہا ہے کہ رات کو ہم نے شراب نوشی تو کی لیکن چاہِ زمزم کے متبرک پانی نے شراب کے اثرات بھی مٹا دیے۔ اسی طرح فارسی شاعری میں اس کے متبرک ہونے کی مثالیں سنائی اور عرفی کے ہاں ملتی ہیں۔ حالی اور عرفی کے ہاں چاہِ زمزم سے بالکل ایک ہی مضمون لیا گیا ہے۔ دونوں نے مسلمانوں اور ہندوؤں کے عقیدوں کی جانب اشارہ کیا ہے۔ حالی دل پاک ہونے کو لازمی سمجھتا ہے کہ ایسا نہ ہو تو چاہِ زمزم یا آبِ گنگا بے کار ہوں گے اور عرفی نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ دل اور سلوک سب کے ساتھ ایسا ہونا چاہیے کہ موت کے بعد ہندو اور مسلماں سبھی اپنے عقیدوں کے مطابق اس کو خوبی سے یاد کریں۔ جہاں چاہِ زمزم کی تلمیح آئی ہے، اس کے ساتھ آئے ہوئے الفاظ اسود حجر، احرام، حرم، کعبہ، گنگا جیسے آئے ہیں جن سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

یو تل تجھ مکھ کے کعبہ میں مجھے اسود حجر دستا — زنخداں میں ترے مجھ **چاہ زمزم** کا اثر دستا (ولی، ص ۷۷)

شور بختی سے نہ نکلا تو بھی حاجی، مصحفی — گر پیا کعبے میں جا آبِ **چہِ زمزم** تو کیا (مصحفی، ج ۴، ص ۶۶)

وہ حرم سمجھا جو مے خانے سے محرم ہو گیا — خم ہر اک اس کی نظر میں **چاہِ زمزم** ہو گیا (ناسخ، ج ۲، حصہ ۱، ص ۲۸)

لہو پانی کیا ہے شوق نے اس کعبۂ کو کے — ہمارے دیدۂ تر پر ہے عالم **چاہِ زمزم** کا (آتش، ج ۱، ص ۲۰۸)

صورتِ کعبہ دکھاتے ہیں جو طاقِ ابرو — **چاہِ زمزم** وہ زنخداں کا کنواں ہوتا ہے (آتش، ج ۲، ص ۲۳۵)

بناتے ہیں ذقن کے پاس جب وہ خال کاجل کا — ہلال اس کو سمجھتے ہیں قریبِ **چاہِ زمزم** میں (ظفر، ۲۶۳)

رات پی زمزم پہ مئے اور صبحدم — دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے (غالب، ۳۳۵)

مشکل ہے پاک ہونا اگر دل نہیں ہے پاک — **زمزم** میں غسل کیجے کہ گنگا نہائیے (حالی، ۱۶۸)

خاک صدرش نظیف چون کعبہ — آب قدرش لطیف چون **زمزم** (سنائی، ۳۸۱)

چنان با نیک و بد سر کن کہ بعد از مردنت عرفی مسلمانت بہ زمزم شوید و ہندو بسوزاند (عرفی، ۳۲۷)

ساقی کوثر: کوثر بہشت کی ایک نہر کا نام ہے۔اس کے پانی کو آبِ کوثر اور شرابِ طہور بھی کہا جاتا ہے۔اس نہر کا ذکر قرآن مجید نے سورۂ کوثر میں کیا ہے۔یہ لقب حضرت علی سے کنایہ ہے اور ساقی عرب حضرت محمدؐ سے کنایہ ہے،(۱۰۳)اگر چہ بعض لغات میں صرف حضرت رسولؐ پاک کا لقب بتایا گیا ہے۔(۱۰۴)محمود نیازی اس شک وشبہہ کو اسی طرح دور کرتے ہیں کہ اس نہر کے پانی کو آنحضرت صلعم بہشتیوں میں تقسیم فرمائیں گے،اس لیے آپ کو ساقیِ کوثر کہا جاتا ہے۔شیعہ حضرات ساقیِ کوثر حضرت علی کرم اللہ وجہہ کو کہتے ہیں اور اردو ادب میں یہ تلمیح بیشتر آخر الذکر معنوں میں مستعمل ہوتی ہے۔(۱۰۵)ساقی کوثر سے مراد حضرت رسول پاک لی جائے یا حضرت علیؓ ،بہ ہر حال یہ تلمیح ایک مذہبی اور روحانی رنگ شعر میں لے آتی ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ ساقی کوثر کے ساتھ شراب اور اس کے تلازمہ بھی آتے ہیں۔مثال کے طور پر جام،خمار،ساغر،ساقی،شراب،شیشہ،مستی وغیرہ الفاظ۔ان سے مراد عشقِ الٰہی ہے۔مثلاً شاہ نصیر کہتا ہے کہ ساقی کوثر ہمیں عشقِ الٰہی سے آشنا کرتا ہے۔آتش نے یہ کہا ہے کہ ہم نے ساقی کوثر کے عشق میں گرفتار ہو کر حق کے عشق کی مستی کو پہچانا۔ فارسی غزل گو حافظ بھی انھی کی طرح سر چشمۂ عشق الٰہی کو ساقی کوثر جانتا ہے۔ناسخ ساقی کوثر کا اتنا بلند مرتبہ سمجھتا ہے کہ اگر کوئی مجازی شراب کی مستی میں ساقی کوثر کا ذکر کرے تو اس کی شراب چشمۂ کوثر بنتی ہے،یعنی نہ صرف اس شراب پینے کا گناہ نہیں ہوتا بلکہ ثواب بھی حاصل ہوگا۔اسی طرح غالب ساقی کوثر کے واسطے سے شراب پینے کو گناہ سے دور جانا سمجھتا ہے۔کچھ شاعر سودا، مصحفی اور ظفر جیسے اپنے آپ کو ساقیِ کوثر کے غلام و مداح جان کر اس دنیا اور اس دنیا کی نجات و نیک بختی پر انھی کے واسطے سے اطمینان رکھتے ہیں:

کہاتا ہے تو اے سودا غلامِ ساقیِ کوثر جو دولت دین و دنیا کی تجھے حاصل ہے شیشے میں (سودا، ج۱،۳۳۲)

نہ ہوگی جاں کنی کے وقت ہر گز تشنگی غالب کہ تو اے مصحفی مداح ہے ساقیِ کوثر کا (مصحفی، ج۱،ص۱)

پلا دے ساقیِ کوثر شرابِ عشق مجھے زباں پہ ذکر رہے ہے مدام شیشے کا (شاہ نصیر، ج۱،۲۱۵)

مستی میں عشقِ ساقیِ کوثر بھی ہو اگر جامِ شراب چشمۂ کوثر سے کم نہیں (ناسخ، ج۲،حصہ۱،ص۲۸۹)

صدمۂ رنجِ خمار آتش کہاں تک کھینچیے شیشہ و ساغر برائے ساقیِ کوثر اٹھا (آتش، ج۱،ص۱۳۶)

تشنگی کا روزِ محشر کی نہ کر وڑ اے ظفر ساقیِ کوثر وہاں ہوویں گے پہنچانے کو آب (ظفر، ۱۰۱)

کل کے لیے، کر آج نہ خست شراب میں یہ سوءِ ظن ہے، ساقیِ کوثر کے باب میں (غالب، ۲۳۵)

گر طالب فیض حق بہ صدق حافظ   سرچشمۂ آن ز ساقی کوثر پرس (حافظ، ص ۳۸۱)

سامری: حضرت موسیٰ کی غیر موجودگی میں سامری نے بنواسرائیل کو گمراہ کر دیا اور ایک گوسالہ زر کی پرستش پر آمادہ کیا۔(۱۰۶) فارسی ادب میں سامری سحر و جادوگری، جھوٹ اور کافری کے حوالے سے مشہور ہے اور خاص طور پر اس کا بچھڑا دھوکے اور فریب کا مظہر ہے۔(۱۰۷) اردو غزلیات میں معشوق کے غمزے و ادا کو سامری سے تشبیہ دی جاتی ہے، وجہ شبہ ساحری ہے۔ سراج نے محبوب کی شوخ نگاہ کو، انشا نے جادو بھری آنکھوں، مصحفی نے پری رو محبوب، شاہ نصیر نے چشمِ پرفسوں کو سحرِ ساحری سے تشبیہ دی ہے۔ کہیں شاعر محبوب کو اپنی گرفت لانے میں اپنی ساحری کو سامری سے تشبیہ دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ولی نے جس ساحری سے محبوب کو اپنے عشق میں گرفتار کیا ہے، اس کو سامری سے تشبیہ دی ہے۔ فارسی شاعری میں یہ حالت کم دکھائی دیتی ہے۔ صرف حافظ نے اس کو عشق مجازی سے ملایا ہے، لیکن وہ ایک اور غمزہ کی تلاش کرتا ہے جس کے سامنے سحرِ ساحری ہار مانے۔ اکثر فارسی شعرا نے سامری کی تلمیح سے استفادہ کر کے ایک موعظانہ انداز اختیار کیا ہے۔ اس کی مثالیں سنائی اور خاقانی کے اشعار ہیں۔ سنائی سحر سامری کو حرام سمجھتا ہے اور اپنے گفتارِ عشق کو حلال جانتا ہے۔ خاقانی بھی ساحری سے نہیں بلکہ ساحر سے محفوظ رکھنے کو بتاتا ہے:

اے سامری تو دیکھ مری ساحری کے تئیں   شیشے میں دل کے بند کیا ہوں پری کے تئیں (ولی، ص ۲۱۰)

اب لگ سراج یکدم اپنے میں آپ بہ نہیں ہے   کیا سحرِ سامری ہے اس شوخ کی نگہ میں (سراج، ص ۵۱۴)

وہ آنکھیں جادوے جمشید، سحر سامری چتون   خط نو رستہ شہر سبز غبغب چاہ بابل ہے (انشا، ج ۱، ص ۳۶۹)

یہ دل وہ شیشہ ہے جھمکے ہے وہ پری جس میں   بھرا ہے موے بہ موے سحرِ سامری جس میں (مصحفی، ج ۴، ص ۲۷۰)

دل کو میرے کر کے مفتوں وہ لگے کہنے نصیر   تجھ سے سحرِ سامری کیا چشمِ پرافسوں ہوا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۰۳)

حاسد و فاسد شد آن سحر حرام سامری   ہست گفتار سنائی عشق را سحر حلال (سنائی، ۳۴۸)

از روزگار ترس، نہ از رند روزگار   از سامری ہراس، نہ از گاو سامری (خاقانی، ص ۹۲۵)

کرشمہ ای کن و بازار ساحری بشکن   بہ غمزہ رونق ناموس سامری بشکن (حافظ، ۲۷۵)

سقراط: مشہور یونانی حکیم۔ سقراط اور ارسطو کو پرانے اور مثبت دانشمندوں کے طور پر یاد کیا جاتا ہے اور شعرا اس افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ ان جیسے اب کوئی نہیں ہوتا:

اس سے تو اس صدی میں نہیں ہم کو کچھ غرض   سقراط بولے کیا اور ارسطو نے کیا کہا (اکبر، ج ۲، ص ۱۸۳)

سلمٰی: ادبیات عرب میں ایک محبوبہ کا نام ہے۔ عربوں میں سلمٰی کا نام خوبروئی اوردل ربائی کے افسانوں کے ساتھ اسی طرح منسوب ہے، جیسے ایران میں لیلٰی اور شیریں کا۔ مجازاً ہر معشوقہ کو سلمٰی کہہ دیتے ہیں۔ استعارۃً عرب کی اسلامی زندگی کا حسن۔(۱۰۸) یہ تلمیح دوسری عربی تلمیحات کی طرح فارسی کے ذریعے سے اردو غزلیات میں داخل ہوئی ہے۔ عذرا سلمٰی کا عاشق تھا۔ ناسخ کے شعر میں محبوب کے لیے سلمٰی کا استعارہ لیا گیا ہے، وجہ جامع حسن ہے۔ عذرا اور لیلیٰ سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔ حافظ نے بھی محبوب کے لیے سلمٰی کا استعارہ کیا گیا ہے۔ حافظ کے شعر میں سلمٰی، سلامت اور سلام میں صنعتِ تجنیس موجود ہے:

ایسے تم غیرتِ سلمٰی ہو کہ عذرا ہیں عذار ہونٹ شیریں ہیں ہر اک کاکلِ شبگوں لیلٰی (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۸۴)

قاصد منزل سلمٰی کہ سلامت بادش چہ شود گر بہ سلامی دل ما شاد کند (حافظ، ۱۲۸)

سلیمان: حضرت سلیمان فطانت وعدل وانصاف کے لیے مشہور ہیں۔ ان کو جو معجزات عطا کیے گئے ہیں ان میں ایک 'علم منطق الطیر' ہے کہ وہ جانوروں کی زبان سمجھتے تھے۔ دوسرے یہ کہ جن اور حیوان ان کے تابع تھے اور ہوا بھی۔ ملکہ سباء انھیں کی خدمت میں پہنچی تھی۔ ہدہد سے انھیں کا مکالمہ مشہور ہے، داستانوں میں ملکہ سبا کا نام بلقیس مشہور ہے۔(۱۰۹) سلیمان سارے پرندوں کی زبان جانتے تھے۔ عرفان میں سلیماں پیرِ طریقت اور انسانی جان کو کہتے ہیں، اسی طرح پورے انسان کو کہتے ہیں جو نفس کے بھوت پر قابو پائے۔(۱۱۰) فارسی اور اردو غزلیات میں سلیمان کی تلمیح سب سے زیادہ کثرت سے آئی ہے۔ مثلاً فارسی شاعر خاقانی کے دیوان میں سلیمان کا نام ستر مرتبہ آیا ہے اور ہر جگہ اس سے متعلق کہانیوں اور مناسبتوں کا ذکر ہوا ہے۔(۱۱۱) غالب سلیمان کو دوسرے بادشاہوں سے بلند مرتبہ سمجھتے ہیں کیوں کہ وہ مسلمان ہیں۔ ان کا یہ مشہور شعر ہے جس میں اُنھوں نے کہا ہے کہ ساری دنیا کی مخلوق حضرتِ سلیمان کی تابع تھی اور چونکہ میرا بادشاہ سلیمان جاہ ہے تو اس سے بھلا کس کو نسبت ہوسکتی ہے۔ معزی کی مراد جم سے سلیماں ہے:

مرے شاہِ سلیماں جاہ سے نسبت نہیں غالب فریدون و جم و کیخسرو و داراب و بہمن کو (غالب، ۲۵۱)

گر عرش وفرش بلقیس آورد سوی جم فرزند برخیا بہ یکی لحظہ از سبا (معزی، ۴۳)

شاعری میں سلیمان سے متعلق باد، تخت، تسبیح، جم، چیونٹی، دیو، مرغان، نگین، ہدہد کی روایتوں کا رواج ہے۔

تختِ سلیماں: مشہور ہے کہ حضرت سلیمان علیہ السّلام ہوا کے تخت پر بیٹھ کر سیر کیا کرتے تھے۔(۱۱۲) اورنگ سلیمان یا تختِ سلیمان کی تلمیح شان وشوکت اور عظمت وجلال کے کنایے پر مبنی مستعمل ہے۔ یہ عظمت کہیں دنیاوی اور کہیں روحانی کیفیت

پر شامل ہے، کہیں صوفیہ نہ مطلب کا اظہار ہے۔ مثال کے طور پر ولی، سراج (دوسرے شعر)، غالب نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ عشقِ الٰہی پانے سے تختِ سلیماں کی ضرورت نہیں رہتی۔ جب انسان دنیاوی تعلقات کو چھوڑ دے تو تختِ سلیماں جیسے دنیاوی وسیلے اس کے سامنے کوئی حیثیت نہیں رکھتے ہیں۔ ان کے اشعار میں تختِ سلیماں دنیاوی تعلقات سے کنایہ ہے۔ کہیں کہیں تختِ سلیمانی کا روحانی شاندار رتبہ دکھائی دیتا ہے۔ سراج (پہلے شعر) فقر کو، جو اس دنیا کی بے نیازی کا استعارہ ہے؛ تختِ سلیمان سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اسی طرح انشا تختِ سلیماں کی قسم کھا کر اس کی عظمت کو ثبوت دیتا ہے۔ شاہ نصیر بھی تختِ سلیماں کا اصل مقام زمیں پر نہیں آسماں پر جانتا ہے۔ آتش نے فقیری کو تختِ سلیماں سے تشبیہ دی ہے جو عارفانہ موضوع کا مظہر ہے۔ مصحفی محبوب کے کوچے میں جانے کا واحد ذریعہ تختِ سلیماں جانتا ہے۔ ہوسکتا ہے یہ حقیقی محبوب ہو جس کو پہنچنے کے لیے دنیاوی نہیں بلکہ روحانی ذریعے کی ضرورت ہو۔ ناسخ نے اپنے خیالات کی سلیماں سے متعلق پری اور تختِ سلیماں سے بہت خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ اس نے تشبیہ سے بجا طور پر استفادہ کر کے اپنی شاعری کا کمال دکھایا ہے۔ پری رو کے کاندھے پر جنازے کو تختِ سلیماں سے تشبیہ دی ہے اور ایک طرف اس تلمیح کا اشارہ کرتا ہے کہ اس کی محبوب سلیماں کی پری جیسی ہے جو اس کی تابع ہوگئی ہے۔ اسی طرح وہ خود کو بھی سلیماں سے تشبیہ دے رہا ہے۔ فارسی شعرا کے ہاں تختِ سلیماں مختلف کنایوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ناصر خسرو نے تختِ سلیماں کی عظمت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ سنائی نے تختِ سلیماں کی عظمت کو تخت کی وجہ سے نہیں، سلیمان کی عظمت سے وابستہ کیا ہے:

کنج میں تجھ عشق کے جن نے کیا ہے مقام — اس کوں ٹوٹا بوریا **تخت سلیماں** ہوا (ولی، ص ۱۰۶)

بوریائے بے ریائے دشتِ فقر — ہے مجھے **تختِ سلیماں** کی مثال (سراج، ص ۴۵۶)

کوچۂ یار کی سو بار گدائی بہتر — خواہشِ سلطنت و **تختِ سلیماں** نہ کرو (سراج، ص ۵۴۱)

مل مجھ سے اے پری تجھے قرآن کی قسم — دیتا ہوں تجھ کو **تخت سلیمان** کی قسم (انشا، ج ۱، ص ۲۳۱)

اڑتے اڑتے اس کے کوچے میں جو جا نکلے کہیں — حاملوں نے دوش سے **تختِ سلیماں** رکھ دیا (مصحفی، ج ۲، ص ۱۰)

ہم خاک نشیں تجھ کو سمجھتے نہیں، گو تھی — اے تختِ سلیماں تری تو قیر ہوا پر (شاہ نصیر، ج ۲، ۲)

دیا میرے جنازے کو جو کاندھا اس پری رو نے — گماں ہے تختۂ تابوت پر تختِ سلیماں کا (ناسخ، ج ۱، ص ۵)

پادشاہی سے فقیری کا ہے پایا بالا — بوریا چھوڑ کے کیا تختِ سلیماں مانگوں (آتش، ج ۱، ص ۵۱۴)

ایک کھیل ہے، اورنگ **سلیمان** مرے نزدیک — اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے (غالب، ۳۳۲)

این گوی گران رابہ ہوابر، کہ نہادست | تا کی بشگفتی بود از **تخت سلیمان**؟ (ناصر خسرو، ۴۸۱)

راہ مخلوقان گیری وننیدیشی ہیچ | دیو بر **تخت سلیمان**، چو سلیمان نشود (سنائی، ۱۷۴)

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا ہے تختِ جم سے مراد تختِ جمشید بھی ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر حافظ کے اس شعر میں لفظ "مور" سے معلوم ہوتا ہے کہ تختِ جم سے مراد تختِ سلیماں ہے:

بر **تخت جم** کہ تاجش معراج آسمانست | ہمت نگر کہ موری با آن حقارت آمد (حافظ، ۱۱۶)

تسبیح سلیمانی: سنگِ سلیمانی کی تسبیح جس میں باریک خط سے ہوتے ہیں۔ (۱۱۳) شاعری میں تسلسل اور حسن کا استعارہ ہے۔ سراج نے اشک کے دانوں کے تسلسل کو تسبیحِ سلیمانی سے تشبیہ دی ہے۔ میر نے اسلام کو تسبیحِ سلیمانی سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ حسن ہے۔ شاہ نصیر نے یار کے حسن کی سیر میں جو تسلسل ہے، اسے تسبیح سلیمانی سے تشبیہ دی ہے۔ وجہ شبہ تسلسل ہے۔ آتش بھی نام رٹنے کے سلسلے کے لیے تسبیحِ سلیمانی کا استعارہ کرتا ہے۔ اسی طرح ذوق نے گردشِ عمر کو تسبیحِ سلیمانی سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ تسلسل ہے:

پروتا رِ پلک میں دانۂ اشک | کہ **تسبیح سلیمانی** یہی ہے (سراج، ص ۶۴۲)

کفر کچھ چاہیے اسلام کی رونق کے لیے | حُسن زنار ہے **تسبیح سلیمانی** کا (میر، ج ۱)

روز و شب زلف و رخِ یار کی ہے سیر مجھے | نہیں محتاج میں **تسبیح سلیمانی** کا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۸۵)

ہوں وہ دیوانہ کہ اپنا نام رٹنے کے لیے | اک پری نے دی ہے تسبیحِ سلیمانی مجھے (آتش، ج ۲، ص ۸۲)

گردشِ عمر میں تسبیحِ سلیمانی کا | آج اک ہاتھ لگا ہے مرے دانا اچھا (ذوق، ج ۲، ص ۱۱۵)

خاتمِ سلیمان، نگینِ سلیمان، مہرِ سلیماں: مشہور ادبی روایت کی طرف اشارہ ہے کہ حضرت سلیمان کے ہاتھ میں انگشتری تھی جس پر اسم اعظم کندہ تھا۔ اسی اسمِ اعظم کی برکت کی بدولت وہ انسان اور جن و طیور پر فرماں روائی کرتے تھے۔ روایتوں میں آیا ہے کہ ایک بار یہ انگشتری ان کے ہاتھ سے گر پڑی تھی اور ایک اہرمن کے ہاتھ لگ گئی تھی، بعد میں یہی انگشتری ایک ماہی گیر کی بیٹی کو مچھلی کے پیٹ سے ملی۔ روایت کے مطابق حضرت سلیمان اس ماہی گیر کے گھر مقیم تھے اور اہرمن تختِ سلیمان پر جلوہ افروز تھا۔ جب حضرت سلیمان کو یہ انگشتری ملی تو انھوں نے پھر تختِ سلطنت پر قبضہ کر لیا۔ اردو اور فارسی ادبیات میں خاتمِ سلیمان اور خاتمِ جمشید ایک ہی معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔ (۱۱۴) مہرِ سلیماں انھی کی خاتم تھی۔ ذکر شدہ روایات سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ خاتم، نگیں اور مہرِ سلیماں حسن، فانی ہونا اور حکمرانی کا استعارہ ہے۔ مثال کے طور پر ولی کے شعر میں پری

کے منہ سے جو حکم نکلتا ہے ولی نے اسے مہرِ سلیمان سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ قبضے کی طاقت ہے۔ سراج نے بھی صنم کے عشق کی حکمرانی کو خاتمِ سلیمانی سے تشبیہ دی ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں بھی یہی تشبیہ ملتی ہے۔ آتش نے دل پر پنج تن کے عشق کی حکمرانی کو مہرِ سلیمان سے تشبیہ دی ہے۔ مولانا رومی نے عشقِ الٰہی کی طاقت اور اس کی کرنوں کا اپنے دل پر قبضہ کرنے کو مہرِ سلیماں سے تشبیہ دی ہے۔ قائم، میر اور ناسخ کے اشعار میں فانی ہونے کا کنایہ ہے۔ منوچہری، سعدی اور حافظ (پہلا شعر) نے بھی اس کے فانی ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ظفر نے دلِ عاشق پر زخم کے داغ کو خطِ نگینِ سلیماں سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ حسن اور مطلوب اثر ہے۔ غالب مہرِ سلیمان کی قدر کو سلیماں اور دیدۂ گرانمایہ کے واسطے سے جانتا ہے۔ حافظ نے اپنے دوسرے شعر میں اسی مطلب کا اشارہ کیا ہے کہ خاتمِ سلیمانی کی قدر اس کے مالک کی عظمت پر مبنی ہے۔ ان کے برخلاف خاقانی نے سلیماں کی عظمت کو ان کے نگیں کی شان سے وابستہ بتایا ہے:

کیوں پری رویاں نہ آویں حکم میں میرے تمام — تجھ دہن کی یاد ہے مہرِ سلیمانی مجھے (ولی، ص ۲۵۵)

اسی کے ہاتھ میں ہے خاتمِ سلیمانی — نگینِ دل پہ جو نقش اس صنم کا نام کیا (سراج، ص ۲۹۷)

ماریں ہیں ہم نگینِ سلیمانؑ کو پشتِ دست — جب مٹ گیا نشان تو گو نام رہ گیا (قائم، ج ۱، ۴)

ہم جاہ و حشم یاں کا کیا کہیے کہ کیا جانا — خاتم کو سلیماں کی انگشتر پا جانا (میر، ج ۲، ۴)

شیشۂ دل میں ہے بند اب اس پری رو کا خیال — داغ اس کے منہ پہ کیا مہرِ سلیماں بن گیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۷۸)

اعتماد اصلا انہیں گر ہے جہاں زیرِ نگیں — اٹھ گیا دنیا سے خاتم کو سلیماں چھوڑ کر (ناسخ، ج ۱، ص ۱۲۸)

خداوِ پنج تن کے عشق نے اس میں جگہ کی ہے — نگینِ دل پر اپنے نقش ہے مہرِ سلیماںؑ کا (آتش، ج ۱، ص ۱۸۵)

خوش نما داغِ جگر پر ہے وہ ناخن کے تراش — ایسا ہونے کا نہیں مہرِ سلیمان میں خط (ظفر، ۱۷۸)

وہ داد و بیداد و دیدۂ گرانمایہ شرط ہے، ہمدم — وگرنہ، مہرِ سلیمان و جامِ جم کیا ہے؟ (غالب، ص ۴۳۳)

انگشتری جم برسیدت بہ جم باز — وز دیوِ نگون اختر بردہ شدہ آواز (منوچہری، ۳۹)

ہست در گیتی سلیمان صد ہزار — یک سلیمان را نگین جستیم نیست (خاقانی، ۷۴۷)

جہت مہرِ سلیمان ہمہ تن موم شدم — وز پیِ نور شدن موم مرا مالیدن (مولوی۔ شمارہ ۱۶۲۸)

دانی کہ بر نگین سلیمان چہ نقش بود — دل بر جہان مبند کہ با کس وفا نکرد (سعدی، ۸۲۷)

من آن نگین سلیمان بہ ہیچ نستانم — کہ گاہ گاہ بر او دست اہرمن باشد (حافظ، ۱۰۹)

بادعای شب خیزان ای شکر دہان مستیز　　　　در پناہ یک اسم است خاتم سلیمانی (حافظ،ص ۳۳۵)

ملکِ سلیماں: اکثر شعرا، خاص طور پر فارسی شعرا کے ہاں ملکِ سلیمان سے مراد ملکِ فارس ہے۔(۱۱۵) شاعری میں بے نظیراور پُرشکوہ حکمرانی سے کنایہ بھی ہے،(۱۱٦) سودا اور حافظ کے پہلے شعر میں ملکِ سلیماں سے مراد پُرشکوہ حکمرانی ہے۔ان میں صنعتِ کنایہ موجود ہے۔شاہ نصیراور حافظ کے دوسرے شعر میں ملک سلیماں ،ملکِ فارس سے کنایہ ہے۔شاہ نصیر کے شعر میں ملکِ سلیماں ،بلقیس اور ہدہد میں مراعاۃالنظیر کی خوبی ہے:

خط کی خوبی ترے عارض پہ یہ کہتی ہے کہ مور　　　　رونقِ **ملک سلیماں** نہ ہوُا تھا سو ہوُا (سودا،ج ا،۹۱)

جانبِ **ملکِ سلیماں** سے طرف بلقیس کے　　　　گرم پروازی میں ہیں رکھ ہدہدوں کے غول تاج (شاہ نصیر،ج ا،۴۳۵)

دہان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است　　　　کہ نقش خاتم لعلش جہان زیرنگین دارد (حافظ،۸۲)

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت　　　　رخت بربندم وتا ملک سلیمان بروم (حافظ،۲۴۷)

ہدہد: سلیمانؑ نے بلقیس کو خط لکھا تھا۔اس خط کو ہدہد ملک سبا لے گیا۔اس نسبت سے ہدہد کو قاصد سلیماں، پیک سلیماں، مرغ سلیماں، ہدہد سلیماں کہا جاتا ہے۔ہدہد عرفانی ادب میں مختلف رموز سے کنایہ ہے۔(۱۱۷) غالب اور حافظ کے اشعار میں ہدہد قاصد کا استعارہ ہے:

غرورِ دستِ ردنے شانہ توڑا فرقِ **ہدہد** پر　　　　سلیمانی ہے ننگِ بددماغانِ خودآرائی (غالب،۹۹)

ای **ہدہد** صبا بہ سبا می فرستمت　　　　بنگر کہ از کجا بہ کجا می فرستمت (حافظ،٦۲)

باقی اشعار میں اس تلمیح کا اشارہ ہوا ہے کہ دنیا کی ساری مخلوق حضرت سلیماں کی تابع ہے۔ان میں مور کی تلمیح سب سے زیادہ استعمال کی گئی ہے۔ان اشعار میں مور یعنی چیونٹی مخلوقات میں سب سے کمزور ہے۔کہیں کہیں حضرت سلیماں کے باعث اس کی حیثیت کافی بڑھ گئی ہے۔مثال کے طور پر سودا، قائم، مصحفی، شاہ نصیر، آتش اور ذوق کے اشعار میں مور کی کمزوری پر اشارہ ہوا ہے اور ساتھ ہی اس کو سلیماں کے مطیع ہونے سے شان دی گئی ہے۔شاہ نصیر نے ظالم حکمرانوں کے مظلوم لوگوں کے لیے مور کا استعارہ کیا گیا ہے۔درد، شاہ نصیر کے دوسرے شعر میں پشتِ لب کے خط کو مور سے تشبیہ دی گئی ہے۔غالب جانشینِ حضرت رسولؐ کو سلیماں کے اسلام کے سلسلے سے جانتا ہے۔اس سلسلے کو نقشِ پائے مور سے تشبیہ دی ہے۔اسی طرح حاتم ،ظفر اور اکبر نے دیو، پریوں کو سلیماں کے تابع ہونے کا اشارہ کیا ہے۔اکبر نے حسینوں کو سلیمان کی پریوں سے تشبیہ دی ہے۔فارسی شعرانے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے۔مسعود سعد سلمان اور خاقانی نے مرغانِ سلیماں کی طرف اشارہ

کیا ہے جو سلیماں کے تابع تھے۔ مسعود نے شاہ کے تابعوں کو مرغانِ سلیمان سے تشبیہ دی ہے۔ خاقانی نے اپنے سحرگاہی کلام کو مرغِ سلیمان سے تشبیہ دی ہے۔ سعدی اور حافظ نے مورِ سلیمان کا ذکر کیا ہے۔ حافظ نے موعظہ کے لیے اس تلمیح سے استفادہ کیا ہے اور یہ اس بات کا کنایہ ہے کہ ہر شخص کی عظمت اس کے ظاہر سے نہیں بلکہ اس کی ہمت وارادے سے ہوتی ہے:

کم مت سمجھیو شاہ، گدائے ضعیف کو — واں قدر ایک سی ہے سلیمان و مور کی (سودا، ج۱، ۵۳۲)

دل نہ ہو کیوں شاہِ خوباں کا مطیع — دیو ہوتا ہے سلیماں کا مطیع (حاتم، ص۲۵۳)

غرورِ حسن کم ہوتا نہیں کچھ خط کے آنے سے — کہ یہ سب مور چہ پے بھی سلیماں جاہ ہوتے ہیں (درد، ۱۶۳)

دیکھ مجھ کو کہ سلیماں کا دیا زور مجھے — ایک چیونٹی سے پہ میں دست و گریباں نہ ہوا (قائم، ج۲، ۴۷)

لشکر کشی پر اپنی تو منعم نہ بھولیو — اک مور نے، سنا کہ سلیماں سے کیا کیا (مصحفی، ج۱، ص۹۶)

اے سلیمانِ زماں باز آ کہ ہوں مورِ ضعیف — دیکھ جانے دے، نہ مل تو مجھ کو رکھ کر زیرِ پا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۰۶)

غالب رہی ہے ملکِ سلیماں پہ فوجِ مور — خطِ سیہ نہیں ہے یہ رخسارِ یار پر (شاہ نصیر، ج۲، ص۶)

تو ہے محبوب اسے ادنیٰ ہو کہ اعلیٰ اس میں — دم بھرا کرتا ہے مور اور سلیمانؑ تیرا (آتش، ج۱، ص۲۳۹)

ظفر اب یاد ہے ہم کو وہ تسخیرِ سلیمانی — پری بھی ہو پرستان میں تو اڑ کر آوے ہی آوے (ظفر، ۳۵۳)

ذوق راہِ عشق وہ کوچہ ہے جس کی خاک میں — ہے درِ تاجِ سلیماں بیضہ بیضہ مور کا (ذوق، ج۱، ۱۷۸)

جس جگہ ہو مسند آرا جانشینِ مصطفیٰ — اس جگہ تختِ سلیماں، نقشِ پائے مور ہے (غالب، ص۱۰۰)

مزا کیا جب حسینوں نے اطاعت کی حکومت سے — نہیں کچھ لطف پریاں تھیں جو تابوے سلیماں میں (اکبر، ج۱، ص۳۰)

شاہا تو سلیمان روزگاری — مرغان تو تیرہای باپر (مسعود سعد، ۲۳۹)

مرغ تو خاقانی است داعی صبح وصال — منطق مرغان شناس شاہ سلیمان رکاب (خاقانی، ۴۶)

بردرگہی کہ نوبت ''ارنی'' ہمی زنند — موری نہ ای و ملک سلیمانت آرزوست (سعدی، ۵۴۹)

برتخت جم کہ تاجش معراج آسمان است — ہمت نگر کہ موری با آن حقارت آمد (حافظ، ۱۱۶)

سوراسرافیل، صوراسرافیل: اسرافیل ایک فرشتے کا نام ہے جو صور پھونکے گا جس سے تمام لوگ مرجائیں گے اور قیامت آجائے گی، پھر دوبارہ صور پھونکے گا جس سے سب لوگ زندہ ہوں گے۔ (۱۱۸) شاعری میں صوراسرافیل سے مراد قیامت بپا

ہوتا ہے لیکن جب وہ صنایع ادبی کے طور پر استعمال ہوتا ہے تو اشعار میں مختلف رنگ لاتا ہے۔ مثال کے طور پر سراج نے اپنی آہ کو صورِ اسرافیل سے تشبیہ دی ہے۔ شاہ نصیر نے اس کو اپنے اصلی معنی میں استعمال کر کے قیامت کی زندہ تصویر پیش کی ہے۔ ناسخ نے ناقۂ لیلیٰ کی چال سے جو ہنگامہ ہوتا ہے، اس کو صورِ اصرافیل سے تشبیہ دی ہے۔ آتش نے محبوب کے بالا قد سے جو قیامت برپا ہوتی ہے، اس کو صورِ اسرافیل سے تشبیہ دی ہے۔ مومن نے ہجر کی فغاں کو صورِ اسرافیل سے تشبیہ دی ہے۔ غالب نے اپنے نالے کو صور اسرافیل سے تشبیہ دی ہے۔ اقبال نے اپنے کلام کی نوا کو صور اسرافیل کہا ہے۔ ان اشعار میں اس تلمیح کے ساتھ جبریل، قیامت، مزار جیسے الفاظ نے صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے:

آہ میری ہے **صورِ اسرافیل**	جل گئے جس سبب پر جبریل (سراج، ص ۴۵۱)
حشر کو شیخ و برہمن کی کرے گی روح رقص	**سورِ اصرافیل** ہوگی جبکہ ناقوسِ مزار (شاہ نصیر، ج ۲، ۲)
حشر برپا کر رہی ہے ناقۂ لیلیٰ کی چال	**صورِ اسرافیل** اب جائے حُدی خواں چاہیے (ناسخ، ج ۱، ص ۱۷۴)
صورِ اسرافیل کا پھکنا اسے افسانہ ہے	کشتہ ہے جو تیرے بالائے قیامت خیز کا (آتش، ج ۱، ص ۲۳۹)
وہم آتا ہے فغانِ ہجر کوئے یار کا	**صور اسرافیل** ہے قمری تری کو کو ہمیں (مومن، ج ۱، ص ۱۴۵)
پھونکتا ہے نالہ ہر شب **صورِ اسرافیل** کی	ہم کو جلدی ہے، مگر تو نے قیامت ڈھیل کی (غالب، ۹۸)
مری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی	کہ بانگِ **صورِ سرافیل** دل نواز نہیں (اقبال، ۲۷۴)

سورت، آیت، احادیث اور قرآنی کلام: اردو غزلیات میں کثرت سے قرآنِ پاک کی سورتیں یا آیات یا کوئی قرآنی الفاظ آئے ہیں۔ شاعر ہر ایک کو رمزیہ پہلو کے طور پر بروے کار لاتا ہے۔ اس طرح اس قسم کی تلمیح علامت کی کیفیت رکھتی ہے۔ اس کی چند مثالیں ہیں:

الف لام میم: قرآنِ پاک کے چند سورے میں مقطعہ حروف ہیں۔ فارسی ادب میں "الم" یعنی غم و دکھ کے معنی میں ہیں اور اسی طرح الف سے قامت اور لام سے زلف اور میم سے ہونٹ کا اشارہ ہے۔ (۱۱۹) ولی اور خاقانی کے اشعار میں یہ تلمیح ایک ہی جیسی آئی ہے، یعنی محبوب کے قد، زلف اور دہن کو ترتیب سے الف لام میم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ولی کے شعر میں صنعتِ لف و نشر مرتب موجود ہے۔ اس تلمیح میں صنعتِ ایہام بھی موجود ہے۔ ایک آیتِ مبارک اور دوسری محبوب کی سراپا نگاری کا پہلو۔ اس سے عشقِ حقیقی کا مطلب بھی نکلتا ہے۔ شاعر آیتِ مبارک سے کام لے کر حق کی تصویر کشی کرتا ہے۔ خاقانی کے شعر میں ایہام کا ایک پہلو بھی ہے کہ الف لام میم سے الم یعنی غم کے کنایہ کا امکان بھی ہے:

دیکھا ہوں قدّ وزلف ودہن پیو کا جب ستی　　کیتا ہوں وردتب سوں الف لام میم کا (ولی، ص ۹۰)

صورت عین شین وقاف درسر یعنی کہ عشق　　نقش الف لام میم دردل یعنی الم (خاقانی، ص ۲۶۰)

آمنوا...... عملوالصّالحات: قرآنِ پاک میں لفظِ آمنوا (اے ایمان والو) کئی دفعہ آیا ہے۔ صالحین کا رتبہ ایمان والوں سے اعلیٰ ہے۔ اکبر نے اس شعر میں آمنوا کو مسلمانوں کا استعارہ کیا ہے اور عملوالصالحات کو سچے اور عمل والوں کا استعارہ:

آمنوا میں تو سب کے آ گئے ہیں　　**عملوالصّالحات** مشکل ہے (اکبر، ج ۲، ص ۲۸۱)

انّ وعد اللّٰہ حق: سورۃ ۳۰ آیت نمبر ۶۰ کی طرف اشارہ ہے، جو سورۂ روم کی آخری آیت ہے جس میں اللہ تعالیٰ رسول اللہ کو خطاب کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ آپ صبر کیجیے ! بے شک اللہ کا وعدہ سچا ہے اور بے یقین لوگ آپ کو بے صبر نہ بنا دیں۔ علامہ اقبال کے شعر کے مطابق لسان العصر یعنی اکبر الہ بادی فرماتے ہیں : انّ وعد اللہ حق یاد رکھ۔ بے شک اللہ کا وعدہ سچا ہے۔ (۱۲۰) تلمیح کے علاوہ صنعتِ تضمین بھی موجود ہے:

یہ لسان العصر کا پیغام ہے　　انّ وعد اللّٰہ حقٌ یاد رکھ (اقبال، ۳۱۴)

سورۂ اخلاص: چونکہ اخلاص اردو میں بمعنی محبت اور پیار وارتباط کے مستعمل ہے؛ اسی لیے عورتیں اس سورۃ کو محبت اور سہاگ کے واسطے مخصوص خیال کر کے نکاح کی ریت رسم میں دُلھا سے آرسی مصحف کے وقت پڑھواتی اور قرآن شریف میں سے اس کے ہاتھ سے نکلواتی ہیں۔ (۱۲۱) شاعری میں سورۂ اخلاص پیار ومحبت سے کنایہ ہے۔ اس کے ساتھ بسم اللہ، مصحف، تلاوت کے الفاظ سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوتی ہے:

میں **سورۂ اخلاص** ترے رو سوں لکھا ہوں　　بسم اللہ دیوان تجھ ابرو سوں لکھا ہوں (ولی، ص ۱۹۶)

بات آیا **سورۂ اخلاص** کا مجکوں عمل　　مصحفِ رخسار جاناں کی تلاوت کی قسم (سراج، ص ۴۶۵)

ہم یہاں **سورۂ اخلاص** کا پڑھتے ہیں عمل　　اور بڑھتا ہے وہاں غیر سے اس کا اخلاص (مومن، ج ۱، ص ۱۰۲)

سورۂ نور: قرآن کریم کی چوبیسویں سورۃ کا نام سورۃ نور ہے۔ اس سورۃ کے بہت سے خواصوں میں سے یہ خصوصیت مشہور ہے کہ اگر اس سورت کو سات مرتبہ صدقِ دل اور اعتقادِ کامل سے پڑھے تو بہتان سے نجات پائے اور بازو پر باندھے تو شیطانی وسوسوں سے محفوظ رہے۔ (۱۲۲) نور کا مطلب ہے روشنی۔ شاعری میں سورۂ نور حسن سے کنایہ ہے۔ سراج نے اپنے اشعار میں زلف اور مکھ کو سورۂ نور سے تشبیہ دی ہے۔ وجہ شبہ روشنی ہے:

ہوئے حل مشکلاتِ **سورۂ نور**　　کتابِ حسن کی تفسیر ہے زلف (سراج، ص ۴۳۸)

تجہ مکھ پہ عیاں ہے **سورۂ نور** — قرآن میں فال دیکھتا ہوں (سراج، ص۵۳۲)

سورہ والشمس: والشمس قرآن عزیز کی ۹۰ ویں سورۃ کا نام ہے جس میں اللہ تعالیٰ نے آفتاب کی قسم کھائی ہے۔ شمس (سورج) روشنی اور حسن سے کنایہ ہے۔ اسی رو سے کہیں کہیں اشعار میں یہ تلمیح محبوب کے حسن کا استعارہ بنتی ہے۔ مثال کے طور پر حاتم نے محبوب کے حسین اور روشن مکھ کو سورۂ والشمس اور شاہ نصیر نے محبوب کے خط وخال کو اس سورۃ سے تشبیہ دی ہے۔ ناسخ نے ان سے الگ انداز پیش کیا ہے۔ وہ بے انتہا غم سے، جو ختم نہیں ہو پاتا؛ یہ مطلب نکالتا ہے کہ شاید سورۂ والشمس بھی نہیں ہے۔ اس شعر میں حسنِ تعلیل موجود ہے۔ سورۂ والشمس یہاں روشنی وامید سے کنایہ ہے:

مکھ کوں تیرے دیکھ کر بولا ہوں میں **شمس الضحیٰ** — تس اوپر خط **سورۂ والشمس** کے اسناد ہے (حاتم، ص۱۹۷)

مجھے سایہ ہے اس رشکِ پری کا دیکھ اے ہمدم — کہ خط سے **سورۂ والشمس** کی تفسیر پیش آئی (شاہ نصیر، ج۳، ۲۶۵)

ہے نہاں صبحِ شبِ غم کیا ہوئی تاثیر ختم — سورۂ والشمس شاید اپنے قرآں میں نہیں (ناسخ، ج۱، ص۲۳۹)

سورۂ والفجر: کامیابی سے کنایہ ہے۔ شاہ نصیر نے رخِ یار کو، جس میں محبت کی کرنیں ہیں؛ سورۂ والفجر سے تشبیہ دی ہے۔ اس بات سے کنایہ ہے کہ شاعر خود کو اپنے عشق میں کامیاب سمجھتا ہے:

عشق وہ جلوۂ رخ یاد دلاتا ہے مجھے — سبق **سورۂ والفجر** پڑھاتا ہے مجھے (شاہ نصیر، ج۳، ۵۴)

سورۂ واللیل: تاریکی اور یاس سے کنایہ ہے، چناں چہ سراج نے شامِ غم کو سورۂ واللیل سے تشبیہ دی ہے۔ شاہ نصیر نے محبوب کی زلف کو سورہ واللیل سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ سیاہی ہے:

شامِ غم کوں ہے امیدِ صبحِ عشرت دم بدم — **سورۂ واللیل** کوں ہے والضحیٰ کا اشتیاق (سراج، ص۴۴۰)

کیوں نہ ہو اس زلف کا دل میں بہر صورت خیال — **سورۂ واللیل** کی لکھتا جو میں تفسیر ہوں (شاہ نصیر، ج۲، ۳۴۰)

سورۂ یٰسین: یٰسین قرآن عزیز کی ۳۶ ویں سورۃ کا نام ہے اور بعض مفسرین نے اس نام کو رسول کریم کا لقب قرار دیا ہے۔ یہ سورہ مرنے والوں کے سرہانے عالم نزع میں پڑھی جاتی ہے۔ یہ سورت اکثر حلِ مشکلات کے واسطے اور بالخصوص سختیِ موت کے دفع ہونے کے لیے حالتِ نزع میں انسان کو سناتے ہیں جن سے اگر اس کی زندگی ہوتی ہے تو بچ جاتا ہے، ورنہ اس کی مشکل جلد آسان ہو جاتی ہے۔ (۱۲۳) شاعری میں یہ سورۃ وصل سے کنایہ ہے۔ سراج اور آتش نے محبوبِ حقیقی کے وصل کے لیے سورۂ یٰسین کو کنایہ لیا ہے۔ مصحفی نے وصل محبوب حقیقی کے لیے اس سورت سے کنایہ لیا ہے۔ مصحفی کے شعر میں یٰسین اور وان یکاد میں مراعاۃ النظیر ہے:

شربتِ وصل پلا جا، لبِ شیریں کی قسم　　جان جاتا ہے مرا سورۂ یٰسین کی قسم (سراج، ص ۴۷۰)

فلک رواہے پڑھی جاوے میرے ہاں یٰسین　　دمیکہ یار کا حسن ان یکاد کو پہنچے (مصحفی، ج ۴، ص ۴۶۷)

مرگیا سنتے ہی اس کے نالۂ مرغِ سحر　　وصل کی شب میرے حق میں سورۂ یٰسیں ہوا (آتش، ج ا، ص ۱۲۸)

قل ہواللہ: حیرت کا اشارہ ہے۔ جب حیران کن چیز، جو حسن سے بھرپور ہو؛ دکھائی دیتی ہے تو دیکھنے والا یہ کلامِ پاک کہہ کر خالق کی عظمت کو یاد کرتا ہے۔ آتش نے اپنے شعر میں سورہ قل ہواللہ، مسلماں اور قرآں سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے:

ترا منہ دیکھ کر پڑھتا ہوں سورہ **قل ہواللہ** کا　　مسلماں ہوں، بجالاتا ہوں میں تعظیمِ قرآں کو (آتش، ج ۲، ص ۴۷)

کن فیکوں: اس سے عالمِ موجودات مراد لی جاتی ہے کیوں کہ تخلیق عالم کا اظہار انھی دونوں الفاظ سے ہوتا ہے۔ خدائے تعالیٰ نے ابتدائے آفرینش میں جب کائنات کا ہر ذرّہ خلق کرنا چاہا تو فرمایا "کن"، یعنی "ہوجا" پس "فیکون"، یعنی ہوگئی اور وجود میں آگئی۔ (۱۲۴) کن فیکوں عظمتِ خدا سے اس تبدیلی سے کنایہ ہے جو دنیا میں ہوتی ہے۔ انشا نے اسی بات کا کنایہ لیا ہے کہ دل پر ایسی تبدیلی ہو جو حضرت علی کی تصویر دل پر بنادے، نقش بند خدا کا استعارہ ہے:

اے نقش بند "کن فیکوں" ایک کھینچ دے　　بندے کے دل پہ حیدر کرارؓ کی شبیہ (انشا، ج ا، ص ۳۲۷)

لاحول ولاقوۃ: مسلمانوں کا عقیدہ ہے کہ اس آیت کو پڑھنے سے شیطان کی وسوسہ اندازی نہیں ہوسکتی ہے۔ (۱۲۵) ذوق نے اپنے عشقیہ موضوع کے لیے اس آیت کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ وہ عشق کے راستے میں قتل ہونے پر حاضر ہے، یہ آیت پڑھ کر یہ دعا مانگتا ہے کہ معشوق قتل کرنے میں کوئی دیر نہ لگائے:

گر قتل ہی کرنا ہے عاشق کہیں ہو جلدی　　**لاحول ولاقوۃ** کیا دیر لگائی ہے (ذوق، ج ا، ص ۳۵۸)

لم یزل: ذاتِ تعالیٰ ہے جو جاودانہ ہے۔ اکبر اور اقبال کے اشعار میں یہ تلمیح ذاتِ تعالیٰ سے کنایہ ہے:

پھیر ہی لی ہے جمالِ لم یزل سے اس نے آنکھ　　ورنہ ہر مدِّ نظر انساں کو عشق آموز ہے (اکبر، ج ۲، ص ۲۷۰)

شام کی سرحد سے رخصت ہے، وہ رندِ لم یزل　　رکھ کے میخانے کے سارے قاعدے بالائے طاق (اقبال، ۳۲۲)

ماعرفنا: "ماعرفنا" یہ جملہ حدیث کی حیثیت سے مشہور ہے: ماعرفناک حق معرفتک: ہم نے تجھ کو اس طرح نہیں پہچانا جس طرح کہ پہچاننے کا حق ہے۔ اقبال نے حضرت رسولؐ پاک کی حدیث کی طرف اشارہ کیا ہے:

پھڑک اٹھا کوئی تیری ادائے ماعرفنا پر　　ترا رتبہ رہا بڑھ چڑھ کے سب ناز آفرینوں میں (اقبال، ۱۳۰)

وان یکاد: وان یکاد کا لفظ، سورت قلم کی آیات ۵۱، ۵۲ میں آیا ہے۔ اس کی تفسیر میں اختلافات پائے جاتے ہیں۔ ایک تفسیر جس

پر اکثر اتفاق کرتے ہیں یہ نکلتی ہے کہ اس سے مراد نظرِ بد دور کرنے کی ہے۔ فارسی ادب میں بھی اسی مطلب میں آتا ہے۔ شیفتہ اور حافظ کے اشعار میں یہ تلمیح نظر بد دور کرنے سے کنایہ ہے:

سو بار ''وان یکاد'' پڑھو حسنِ دوست پر — سامانِ صد بہار ہے ایک ایک داغ میں (شیفتہ، ۱۳۵)

حضور خلوت انس است و دوستان جمعند — ''وان یکاد'' بخوانید و در فراز کنید (حافظ، ۱۶۵)

ہل من مزید: دوزخ کی وسعت کا اشارہ ہے۔ (۱۲۶) غالب نے زمانے کی بد قسمتی اور تیرگی کو دوزخ سے تشبیہ دی ہے، جان سے ''ہم من مزید'' کی پکار کا اشارہ کیا ہے:

جاں، مطربِ ترانۂ ''ہَل مِن مزید'' ہے — لب، پردہ سنجِ زمزمۂ ''الاماں'' نہیں (غالب، ص ۲۳۳)

سہراب: سہراب، رستم اور تہمینہ کے بطن سے؛ جو عاشق و معشوق تھے؛ پیدا ہوا۔ سہراب اپنے باپ کے ہاتھوں مارا گیا۔ فارسی ادب میں سہراب بہادری اور جوانمردی کا عکاس ہے۔ انشا، مصحفی اور فارسی غزل گو خواجو کرمانی نے سہراب کی بہادری کی طرف اشارہ کیا ہے۔ مومن اور قاآنی نے سہراب کی ناحق خوں ریزی کا ذکر کیا ہے۔ اسی طرح سہراب بہادری کے علاوہ ناحق قتل ہونے سے کنایہ بھی ہے:

لہراسپ اگر ہو تو ملیں اس سے سپاہی — سیلابۂ سہراب فگن نذر پکڑ کر (انشا، ج۱، ص ۱۵۶)

کس نے رستم افگنی کا آکے یاں دعویٰ کیا — چرخ نے خوں میں بھری جس کے نہ سہرابی قبا (مصحفی، ج۳، ص ۶۶)

رستمی کا عوض افلاک سے لوں گا پس مرگ — قتل عاشق ہے یہ خوں ریزیٔ سہراب نہیں (مومن، ج۱، ص ۱۶۶)

سفر گزیدم و بسیار خون دل خوردم — چو در مصیبت سہراب رستم دستان (خواجوی کرمانی، ص ۳۲۰)

فسون چرخ مرا از تو دور کرد، آری — ہلاک سہراب از حیلت ہجیر آمد (قاآنی، ۱۶۵)

شامِ غریباں: دو باتوں کا کنایہ ہے ،۱: اندھیری رات ۲: زلف کی صفت۔ (۱۲۷) فارسی شاعری میں مشہور شعرا جیسے خواجو کرمانی، حافظ، عرفی، ہلالی، کلیم، صائب وغیرہ کے ہاں یہ تلمیح آئی ہے۔ آتش اور صائب کے اشعار میں شامِ غریباں سے مراد اندھیری رات ہے، یاس سے کنایہ ہے۔ حافظ کے شعر میں زلف کی سیاہی کو شامِ غریباں سے تشبیہ دی گئی ہے:

دکھلائے گی کیا شامِ غریباں کے شگوفے — ہر چند کہ غنچوں کو کرے صبحِ وطن پھول (آتش، ج۱، ص ۱۷۴)

گفتم ای شام غریبان طرۂ شبرنگ تو — در سحرگاہان حذر کن چون بنالد این غریب (حافظ، ص ۱۲)

ہمرہش خاکستر شام غریبان است از شامم مپرس — تا بہ کام غم در این محنت سرا افتادہ ام (صائب، ص ۴۲۸)

شبِ یلدا، شبِ چلہ: سال کا سب سے چھوٹا دن، خزاں کا آخری دن یعنی شمسی تقویم کے مہینے ''آذر'' کا تیسواں دن (۲۱ دسمبر) اور سب سے لمبی رات سردیوں کی پہلی رات یعنی ''دی'' مہینے کی پہلی رات ہے، جس کے فوراً بعد راتیں چھوٹی اور دن لمبے ہوتے جاتے ہیں۔ سورج ہر روز زیادہ دیر آسماں پہ رہ کر اپنی روشنی اور تمازت بخشتا ہے، اسی لیے اس رات کو ''شبِ یلدا'' یعنی ''ناقابل شکست خورشید'' کا جنم کہا گیا۔ واضح رہے کہ سب سے لمبی رات ہونے کی وجہ سے اندھیرا زیادہ وقت زمین پر چھایا رہتا ہے (۱۲۸) جو زرتشت کے مذہب میں اہریمن کا مظہر ہے اور یہ منحوس راتوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اسی مناسبت سے ''شبِ یلدا'' میں لوگ اکٹھے ہو کر، ساری رات جاگ کر اور چراغ جلا کر اس کی روشنی سے اس نحوست پر قابو پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بعض اسلامی مآخذ کے مطابق شب یلدا کو شبِ میلادِ مسیح بھی سمجھا جاتا ہے۔ (۱۲۹) فارسی ادب میں زلفِ یار اور شبِ ہجر کو سیاہ اور طویل ہونے کی وجہ سے شبِ یلدا سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ بعض شاعروں کے ہاں مسیح اور یلدا کی مماثلت رکھی گئی ہے۔ انشا نے شبِ یلدا سے نحوست مراد لی ہے۔ شاہ نصیر نے زلفِ مشکین کو شبِ یلدا سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ سیاہی ہے۔ اس نے اپنے شعر میں زلفِ مشکیں اور رخِ روشن کی مناسبت سے صبح صادق اور شبِ یلدا کا استعمال کیا ہے جس سے صنعتِ لف ونشرِ نامرتب پیدا ہوئی ہے۔ ناسخ نے بالوں کی سیاہی کو شبِ یلدا سے تشبیہ دی ہے اور ساتھ ہی شبِ یلدا کی کوتاہ ترین شب کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اسی طرح آتش اور غالب نے محبوب کی چوٹی اور موے پریشاں کو شبِ یلدا سے تشبیہ دی ہے۔ اکبر نے شبِ یلدا کو زلف کا استعارہ کیا ہے۔ شاہ نصیر اور اکبر کے یہ اشعار سعدی کے شعر سے بالکل ملتے جلتے ہیں، سعدی نے بھی رخ کو روز سے اور زلف کو شبِ یلدا سے تشبیہ دی ہے۔ اسی طرح فارسی شاعروں مسعود سعد، خاقانی اور حافظ نے شبِ یلدا کے اندھیرے اور لمبائی کی طرف اشارہ کیا ہے اور سنائی نے شبِ یلدا سے حضرتِ عیسیٰؑ کی پیدائش کی طرف اشارہ کیا ہے:

اژدہاے **شبِ یلدا** کو کرے ہے ٹکڑے
اور ان ٹکڑوں کو دھر زیرِ سپر لیتا ہے (انشا، ج۱، ص۴۵۴)

زلفِ مشکین کو نگارا رخِ روشن پہ نہ چھوڑ
صبحِ صادق ہے، اسے تو **شبِ یلدا** نہ بنا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۹۵)

شبِ یلدا ہوئی کوتاہ مثالِ شبِ وصل
کیا بلا ہے ترے بالوں میں اثر کی بندش (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ص۲۳۲)

چوٹی اس حور کی ایڑی سے بھی بڑھ چلنے لگی
صبحِ محشر بھی پھر اب اے **شبِ یلدا** دکھلا (آتش، ج۱، ص۱۳۰)

طلسمِ آفرینش، حلقۂ یک بزمِ ماتم ہے
زمانے کے، شبِ یلدا سے، موے سر پریشاں ہیں (غالب، ص۶۷)

نقاب الٹیں اگر وہ عارضِ پُرنور سے اپنے
شبِ یلدا کو سمجھے روزِ محشر چشمِ اعمیٰ تک (اکبر، ج۱، ص۳۴)

شاہی کہ ہول و کینۂ او بر عدوی ملک — تابندہ روز را شب یلدا کند ہمی (مسعود سعد، ۵۰۷)

صاحب دولتی پیوند اگر نامی ہمی جوئی — کہ از یک چاکری عیسی چنان معروف شد یلدا (سنائی، ۵۵)

ہست چون صبح آشکارا کاین صبوحی چند را — بیم صبح رستخیزاست از شب یلدای من (خاقانی، ۳۲۱)

روز رویش چو برانداخت نقاب شب زلف — گفتی از روز قیامت شب یلدا برخاست (سعدی، ۴۳۳)

صحبت حکام، ظلمت شب یلداست — نور زخورشید جوی، بو کہ برآید [کذا] (حافظ، ۱۵۷)

شہریار: شاہنامہ میں شہریار خسرو پرویز اور شیریں کا بیٹا ہے۔(۱۳۰) کوکبۂ شہریار یعنی وہ سوار جو بادشاہ کی اردلی میں رہیں۔ غالب کے شعر میں شہریار، بادشاہی سے کنایہ ہے:

روندی ہوئی ہے کوکبہ شہریار کی — اترائے کیوں نہ، خاک سر رہگزار کی (غالب، ۳۳۸)

شیریں: شیریں نہایت خوبصورت عورت تھی۔ وہ اور پرویز ایک دوسرے سے پیار کرتے تھے۔(۱۳۳) خسرو و شیریں کا تذکرہ اسلام سے پہلے ملتا ہے جس کو نظامی گنجوی نے بہت خوبصورت اسلوب سے نظم میں سنایا ہے۔ شیریں فرہاد کی معشوقہ بھی تھی۔ شاعری میں شیریں سنگدلی سے کنایہ ہے۔ ولی، سراج، سودا، حاتم، درد، قائم، میر، جرات، مصحفی اور حالی نے شیریں کی سنگدلی کا ذکر کیا ہے۔ انشا نے شیریں کی سنگدلی کی طرف تو نہیں البتہ اس کی بے التفاتی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ آتش اور اکبر کے اشعار میں شیریں اور لیلیٰ جیسے کردار ایک ہی شعر میں آ کر صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ فرہاد کی موت کی خبر سننے کے بعد شیریں نے زہر پیا۔ فارسی شاعری میں اس پہلو کی جانب اشارہ زیادہ تر ہوا ہے۔ خاقانی کا شعر اس بات کا ثبوت ہے:

برہ میں دیکھ کر فرہاد پر شیریں کو سنگیں دل — اسی فریاد میں ہے رات دن کہسار ہر جانب (ولی، ص ۱۱۹)

عاشقی میں کب روا ہے اس طرح کی ظالمی — خونِ شیریں گردنِ فرہاد پر باقی رہا (سراج، ص ۳۴۵)

شیریں نے جور کب نہ کیا کوہ کن کے سر — مجنوں پہ کیا جفا تھی کہ لیلیٰ نہ کر گئی (سودا، ج ۱، ۴۱۷)

شیریں لباں سیں سنگ دلوں کو اثر نہیں — فرہاد کام کوہ کنی کا کیا تو کیا (حاتم، ص ۹۳)

ہر چند کہ سنگ دل ہے شیریں — لیکن فرہاد، کوہ کن ہے (درد، ۲۳۸)

ہے جو شیریں تجھے خسرو ہی کی جانب منظور — تو عبث کوہ کنی کا ہے کو فرہاد کرے (قائم، ج ۱، ۲۴۷)

شیریں کا حسن ایسا تھا جو خستہ جان دیں — جو کچھ ہوا سو خواہشِ فرہاد سے ہوا (میر، ج ۳، ۲۶۷)

روز و شب ماتمِ فرہاد میں نالاں ہے جو کوہ　　خالی از شکوۂ شیریں نہیں کہسار کی بات (جرات، ج۱،ص ۲۶۲)

بے ستوں پر جو کھلا لالہ تو شیریں نے کہا　　مجھے ڈر ہے کہ یہ خون سرِ فرہاد نہ ہو (انشا، ج۱،ص ۲۰۶)

تیشہ فرہاد نے جب سر پہ اٹھا کر مارا　　کیوں نہ شیریں نے یہ سن سینے پہ خنجر مارا (مصحفی، ج۳،ص ۳)

کچھ عشق میں مجنوں ہی سوا ہے، نہ تو فرہاد　　لیلیٰ ہی نہ چھوٹی ہے، نہ شیریں ہی بڑی ہے (آتش، ج۲،ص ۲۵۸)

نہ کچھ مجنوں کو ہے پروائے لیلیٰ　　نہ کچھ شیریں کو دردِ کوہکن ہے (حالی، ۸۳)

شورِ شیریں کا مزار کھا سرِ فرہاد میں　　قیس کو دیوانہ اندازِ لیلیٰ کر دیا (اکبر، ج۱،ص ۸۷)

چو شیرین تن خویشتن را بہ زہر　　پس از خسرو تیغ زن کشتمی (خاقانی، ص ۹۳۰)

صائب: صائب تبریزی کا خاندان اصفہان میں آباد ہو گیا تھا۔ وہ سفرِ حج کے بعد ہندوستان آ گیا۔ تشبیہ تمثیل میں اسے کمال حاصل ہے۔ سلاست روانی اور فصاحت میں اس کا کلام سعدی کے کلام کی یاد دلاتا ہے۔ (۱۳۲) شاہ نصیر نے صائب اور بیدل کا موازنہ کر کے بیدل کو ترجیح دی ہے، حال آنکہ سبک ہندی کا پیشرو صائب ہے:

صائب کو کوئی لائے ہے خاطر میں نہ اپنی　　کہتا ہے کوئی آپ کو بیدل کے برابر (شاہ نصیر، ج۲، ۶۷)

شیخ صنعان: جس کا ذکر منطق الطیر میں ہوا ہے۔ ایک عارف تھے جن کو ایک عیسائی کی لڑکی سے پیار ہوا۔ صنعان اس عشق کی وجہ سے اسلام کو ترک کر کے عیسائی بن گئے لیکن آخر میں پچھتاتے ہوئے دوبارہ اسلام میں داخل ہوئے۔ (۱۳۳) اس تلمیح سے دو پہلو نکلتے ہیں: ایک یہ کہ عشقِ مجازی نے شیخ صنعان کو راہِ راست سے بھٹکایا، دوسرے یہ کہ عشق کو کسی رسوائی کی پروا نہیں ہوتی۔ پہلے پہلو کو حالی نے کنایۃً استعمال کیا ہے اور دوسرے کو حافظ نے کنایۃً لیا ہے:

جس رہ گزر میں بیٹھا تو غول راہ بن کر　　صنعاں سے راست رو کو رستہ بھلا کے چھوڑا (حالی، ۹۲)

گر مرید راہ عشقی فکر بدنامی مکن　　شیخ صنعان خرقہ رہن خانہ خمار داشت (حافظ، ص ۵۴)

ضحاک: شاہنامہ میں ضحاک اژدہا، اژدہا پیکر، اژدہا چشم، اژدہاوش، اژدہافش و دوش اژدہا کے ناموں پر آیا ہے۔ (۱۳۴) ایرانی روایات میں ضحاک، شر کا مظہر اور پہلوی روایات میں اسے لالچ، ناپاکی، سحر و جادو، جھوٹ اور لاپروائی کی نسبت دی گئی ہے۔ اس کے ساتھ دو سانپ تھے، جن کی بھوک انسانوں کے دماغ سے مٹ جاتی تھی۔ فریدون نے ضحاک پر قابض ہو کر اس کو دماوند میں قید کیا۔ ضحاک کے کندھوں پر جو سانپ تھے وہ زنجیر سے کنایہ ہیں۔ (۱۳۵) شاہ نصیر نے ضحاک کو پلیدی کا استعارہ کیا ہے اور تاجِ بادشاہی کو اس سے تشبیہ دی ہے۔ ناسخ نے عشق کو سانپ ضحاک سے تشبیہ دی ہے جو عشق کی زنجیری

سے کنایہ ہے۔ آتش نے محبوب کی دو چوٹیوں کو مارِ ضحاک سے تشبیہ دی ہے، کنایۂ اسیری ہے۔ فارسی شاعری میں کمال اسماعیل نے محبوب کی دو چوٹیوں کو مارِ ضحاک اور اس کے رخ کو ضحاک سے تشبیہ دی ہے۔ عنصری اور خاقانی نے اس تلمیح کو اصل معنی کے طور پر استعمال کیا ہے۔ فریدون اور ضحاک سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔ مولانا نے خشم اور کبر کو ضحاک سے تشبیہ دی ہے۔ دونوں پلیدی سے کنایہ ہیں:

کیوں نہ اس سلطنتِ فقر پہ نازاں ہوں نصیر — تاج اپنا بھی یہ ہے افسرِ **ضحاک** کے مول (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۰۹)

الٰہی **سانپ** نکلے مثلِ **ضحاک** اس کی گدی سے — زمانے میں نہ جس کو عشق ہو اس بت کے کاکل کا (ناسخ، ج ۱، ص ۳۳)

بلائے جانِ عالم ہوگئی ہیں، تیری زلفوں نے — قرابت کی ہے مارِ شانۂ **ضحاک** سے پیدا (آتش، ج ۱، ص ۱۷)

چو ماران ضحاک تیرش ہمی — نخواہد غذا جز ہمہ مغز سر (عنصری، ص ۳۴)

رخ ودو زلف تو ضحاک وآن دو مار سیاہ — کہ جز دماغ سران نیست طعمۂ ایشان (کمال اسماعیل، ۳۰۱)

لاف فریدون زدن وآن گہ ضحاک وار — سلطنت وشیطنت ہر دو بہ ہم داشتن (خاقانی، ص ۳۱۷)

ہر کجا تو خشم دیدی کبر را در خشم جوی — گر خوشی با این دو مارت خود بر وضحاک شو (مولوی، شمارہ ۲۱۹۸)

طوبیٰ: اس کے لغوی معنی ہیں خوشبودار اور پاک۔ بشارت اور فرحت کے معنی میں بھی آتا ہے۔ بہشت میں ایک درخت ہے جس کے میووں سے اہل جنت لطف اندوز ہوں گے۔ (۱۳۶) طوبیٰ اور سدرہ دونوں درختوں کے نام ہیں۔ طوبیٰ کا درخت جنت میں ہے اور سدرہ عرش کا درخت ہے۔ (۱۳۷) طوبیٰ کا پھل نہایت شیریں ہوتا ہے، اس لیے شاخِ طوبیٰ کنایہ ہے شیرینی سے۔ (۱۳۸) شاعری میں طوبیٰ کا سایہ اور شاخِ طوبیٰ کثرت سے آئے ہیں۔ ولی، سراج، میر، شاہ نصیر اور فارسی غزل گو حافظ نے قامتِ یار کو طوبیٰ سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ بلندی اور حسن ہے۔ قائم نے زاہد کے لیے طنزیہ انداز اختیار کیا ہے، اس نے دنیاوی لذت کو اخروی لذت پر ترجیح دے کر طوبیٰ، جو بہشت کا استعارہ ہے؛ زاہد کے سپرد کیا ہے۔ آتش اور ذوق نے سایہ طوبیٰ کو اس کے اصلی معنی کی بنیاد پر استعمال کیا ہے۔ سنائی نے طوبیٰ کو نیک نامی کا استعارہ کیا ہے:

تجھ قد اُپر جب سوں پڑی جگ میں نگاہ عاشقاں — تب سوں گئی **طوبیٰ** تلک جیوں تیر آہ عاشقاں (ولی، ص ۱۷۴)

چمن میں گل بدن جب قامتِ رعنا سیں آتے ہیں — بہشتی چھوڑ جنت سایۂ **طوبا** سیں آتے ہیں (سراج، ص ۴۸۲)

طوبیٰ کی چھاؤں تجھ کو مبارک ہو زاہد — ہے اپنے دل میں سایۂ دیوار کی ہوس (قائم، ج ۱، ۸۶)

ہوا سرسبز آگے یار کے سروِ گلستاں کب — کہ نسبت دور کی **طوبیٰ** کو اس کے نخلِ قد سے ہے (میر، ج ۳، ۲۲۸)

قامت ولب کا ترے جن کو تصور ہے، انھیں کیا خیالِ سایۂ طوبیٰ و کوثر آئے گا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۹۱)

سایۂ طوبیٰ میں لے چل مجھ کو اے خوابِ اجل! کھینچے تا چند زیرِ سایۂ دیوار، خواب (آتش، ج ۱، ص ۳۰۹)

کرے پرواز مرغِ جاں اگرچہ شاخِ طوبیٰ تک پر اس تارِ نظر سے مثلِ مرغِ رشتہ بر پا ہو (ذوق، ج ۱، ص ۲۹۰)

کی زشت شود روی نکو ار بنشو یند کی خشک شود طوبیٰ اگر ابر نبارد (سنائی، ۸۴۵)

تو و طوبیٰ و ما و قامت یار فکر ہر کس بہ قدرِ ہمّت اوست (حافظ، ۴۰)

عاشورا: واقعۂ عاشورا اسلام کی تاریخ کا غم ناک واقعہ ہے جس کا ماتم رہتی دنیا تک باقی رہے گی۔ سودا نے محبوب کے حسن کی ہنگامہ خیزی کو عاشورا سے تشبیہ دی ہے۔ عاشورا اور سینہ کے بیان میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے:

حسنِ بالا دست تیرا کیا مہِ عاشورا ہے تیرے کوچے میں سدا رہتی ہیں سینہ کوبیاں (سودا، ج ۱، ۳۴۳)

عذرا: وامق کی معشوقہ تھی، عرب کے ادب میں حسن کی علامت ہے۔ انشا نے لیلیٰ، مہر، عذرا اور شیریں اور ایاز سے، جو سب معشوق سے کنایہ ہیں، صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے:

ہیں تیرے در پہ آ کر ہر ایک سر بہ سجدہ لیلیٰ و مہر و، عذرا، شیریں، ایاز پانچوں (انشا، ج ۱، ص ۲۶۱)

عرفی: جمال الدین نام، عرفی تخلص، وطن شیراز۔ فارسی کا مشہور شاعر تھا۔ وہ وطن سے آگرہ آیا، جہاں کئی سال تک حکیم ابوالفتح گیلانی کا مصاحب رہا۔ ۱۵۸۹ء میں عبدالرحیم خان خاناں نے اس کو شہنشاہ اکبر کے دربار میں پیش کیا۔ دو سال بعد ۱۵۹۱ء میں ۳۶ سال کی عمر پا کر لاہور میں انتقال کیا اور وہیں دفن ہوا۔ بعد ازاں اس کی ہڈیاں صابر اصفہانی نے نجف بھیج دیں کیوں کہ عرفی وہیں دفن ہونا چاہتا تھا اور اس کی یہ خواہش اس کے ایک قصیدے کے ایک شعر سے ظاہر ہوتی ہے۔ اس کی چند تصانیف ہیں مگر قصائد اور دیوان بہت مشہور ہیں۔ (۱۱۳۹) ندرتِ خیال اور بلندی تخیل میں اس کا جواب نہ تھا۔ ولی؛ عرفی، انوری اور خاقانی کو اپنے استاد سمجھتا ہے جن کے کلام سے متاثر ہو کر اس نے اپنا کلام سنایا ہے۔ کنایۃً یہ مراد ہے کہ ولی نے اپنے کلام کی ندرتِ خیال اور بلندئ خیال کو ان شعرا کے کلام سے تشبیہ دی ہے:

عرفی و انوری و خاقانی مجکوں دیتے ہیں سب حسابِ سخن (ولی، ص ۱۷۷)

عید: عید الشوّال کا چاند ہلال سا ہے، اسی نسبت سے ولی نے محبوب کے ہلالِ ابرو کو عید کے چاند سے تشبیہ دی ہے۔ آتش نے وصالِ یار سے دور ہونے کی وجہ سے اپنے ماتم کا اظہار کرنے کے لیے عید کو عشرۂ محرم سے تشبیہ دی ہے۔ اس کے شعر میں حسنِ تعلیل موجود ہے:

بغیر از عید مت دکھلا کسی کوں یہ ہلال ابرو نہ مل مہتاب میں بھی کس سوں اے چندر بدن ہرگز (ولی، ص ۱۴۸)

ہلالِ عید ہے بے یار جانی نعل ماتم کا نہیں ہے غرّۂ شوال، عشرہ ہے محرم کا (آتش، ج ۱، ص ۲۰۶)

عیدِ قرباں: عید الضحیٰ، مسلمانوں کی بڑی عید ہے۔ اس عید میں مسلمان اونٹ بکرے یا بھیڑ کی قربانی کرتے ہیں۔ اردو غزلیات میں عیدِ قرباں اکثر محبوب کے ظلم سے عاشقوں کے دل کی قربانی سے کنایہ ہے۔ شاعر اس بات سے ناخوش نہیں بلکہ اس دن کو اپنی عید ہی سمجھتا ہے۔ سراج، سودا، جرات، شاہ نصیر، آتش اور ذوق کے اشعار اس تلمیح کی چند مثالیں ہیں۔ اس تلمیح کے ساتھ جہاں خنجر، ذبح، شمشیر، گلا، مبارک جیسے الفاظ آئیں تو مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوتی ہے:

ہات میں شمشیر لے آتا ہے وو جلاد خو عاشقوں کوں **عیدِ قرباں** کی مبارک باد ہے (سراج، ص ۵۸۲)

ذبح تو کرتا ہے ٹک فرصت گلے لگنے کی دے **عیدِ قرباں** ہے، تجھے دے لیں مبارک باد ہم (سودا، ج ۱، ۲۸۳)

گلے مل عیدِ قرباں کو سبھوں کو ہمارا آہ تم کاٹو گلا مت (میر، ج ۲، ۱۱۳)

گلے لگتا نہیں گر **عیدِ قرباں** کو بھی تو میرے تو لے خنجر ہی کو اپنے گلے سے میں لگاتا ہوں (جرات، ج ۱، ص ۴۴۶)

یوں تو روز عید قرباں ہر برس آتا ہے پر ہوں میں تیرے ہاتھ سے کشتہ قضا وہ دن کرے (شاہ نصیر، ج ۳، ۱۷۸)

عیدِ قرباں ہے، ہزاروں ہی گلے کٹتے ہیں تو بھی آزاد کر اب اپنے گرفتاروں کو (آتش، ج ۲، ص ۱۱)

تو کرے قرباں ہمیں جس دن ہمارے واسطے عیدِ قرباں سے شرف پیدا سدا وہ دن کرے (ذوق، ج ۱، ص ۳۶۰)

عیدِ نوروز: ایران کی سب سے روایتی عید ہے جو اکیس مارچ سے شروع ہو کر بارہ دن تک چلتی ہے۔ یہ عید بہار کے موسم میں ہوتی ہے، جس میں قدرت خوبصورت لباس زیب تن کر کے اپنے بے پناہ حسن کو منظرِ عام پر لاتی ہے۔ یہ تلمیح شاعری میں مختلف پہلوؤں میں مرکزِ توجہ رہی ہے۔ ایک: اس سے قدرتی مناظر کی تصویر کشی ہوئی ہے اور دوسرے یہ کہ شاعر جس دن وہ اپنی دلی خوشی کو محسوس کرتا ہے، اس کو عید نوروز کہتا ہے۔ شہید کے لیے موت عید جیسی خوشگوار ہے۔ شاہ نصیر محبوب کے جفا میں اپنے دل کی موت کو شہید ہونے کے برابر سمجھتا ہے اور اس دن کو عید نوروز کہتا ہے۔ آتش نے بھی وصالِ یار کی خوشی کو عیدِ نوروز سے تشبیہ دی ہے۔ فارسی شاعری میں اکثر عید نوروز کے خوبصورت قدرتی مناظر کی تصویر کشی ملتی ہے:

روزِ **نوروزِ** شہیداں شاید اے قاتل ہے آج ہے جو یہ رنگِ شفق سے بیضۂ افلاک سرخ (شاہ نصیر، ج ۱، ۴۵۶)

عیدِ نوروز دل اپنا بھی کبھی خوش کرتے یار آغوش میں، خورشید حمل میں ہوتا (آتش، ج ۱، ص ۶۷)

عیسیٰ: حضرت عیسیٰ سلسلۂ انبیائے بنی اسرائیل کے خاتم ہیں۔ سنہ عیسوی آپ ہی کے نام سے جاری ہے۔ صوفیہ کے ہاں عیسیٰ

عشق کے معنی میں اور مسیحا کامل مرشد کے معنی میں ہیں۔(۱۴۰) ابن مریم حضرت عیسیٰؑ کی کنیت ہے۔مسیح اور مسیحا دونوں حضرت عیسیٰؑ کے لقب ہیں۔مسیح کے معنی مبارک و مسعود ہیں۔اس کے علاوہ مسیح سے مراد مسح بھی لیا گیا ہے۔حضرت عیسیٰؑ جب پیدا ہوئے تھے تو آپ کے سر مبارک پر فرشتوں نے تیل کی مالش کی تھی،اس لیے یہ لقب ہوا ہے۔اللہ تعالیٰ نے ان کو بے پدر پیدا کیا،اسی لیے ان کو نسبتِ مادری سے مخاطب کیا گیا ہے۔فارسی شاعری میں اس معجزے کی طرف اشارہ ملتا ہے:

مگر کہ بود دم جبرئیل باد صبا　　　　که ہمچو عیسیِ مریم بزاد گل زِ تراب (مسعود سعد،۳۹)

این یکی گویا چرا شد نارسیده چون مسیح　　　　وآن یکی بی شوی چون مریم چرا برداشت بار (منوچہری،ص ۳۹۵)

حضرت عیسیٰؑ کے چار معجزات کا ذکر قرآن مجید نے کیا ہے۔شاعری میں عیسیٰ سے وابستہ تولدِ عیسیٰ،پنگھوڑے میں تکلم،نفسِ عیسیٰ،دم عیسیٰ مرغ عیسیٰ،سوزنِ عیسیٰ،صلیبِ عیسیٰ،مائدۂ آسمانی،خرِ عیسیٰ اور نطقِ عیسیٰ کثرت سے آئے ہیں۔فارسی شاعروں میں سب سے زیادہ صائب نے عیسیٰ سے متعلق تلمیحات کا استعمال کیا ہے۔اردو کے سبھی غزل گوؤں نے اس تلمیح سے بہ کثرت استفادہ کیا ہے لیکن مصحفی اور شاہ نصیر کے نام سرفہرست ہیں۔پہلے صائب کا یہ شعر دیکھیے:

چہ حاجت است مسیحا بہ گفتگو آید　　　　حجاب شاہد عصمت نشست مریم را (صائب،۵۵)

دمِ عیسیٰ: حضرت عیسیٰؑ کی پھونک ہے۔حضرت عیسیٰ کے معجزوں میں سے ایک یہ ہے کہ خدا کے حکم سے مردوں کو زندہ کر دیتے تھے۔آپ جب قُم باذن اللہ فرما کر مردے پر دم کرتے تھے تو وہ زندہ ہو جاتا تھا۔(۱۴۱) قم باذن اللہ: اس کے لغوی معنی ہیں اللہ کے حکم سے اٹھ،قائم ہو،اشارہ اس بات کی طرف ہے کہ حضرت عیسیٰؑ کو یہ معجزہ عطا ہوا تھا کہ وہ مردوں کو زندہ کرتے تھے۔اس معجزے کو لبِ عیسیٰ یا جنبشِ لبِ عیسیٰ کا نام بھی دیا جاتا ہے۔لبِ عیسیٰ کی تلمیح عام معنوں میں ہی استعمال ہوتی ہے۔لوگ جنبشِ لب کی تاثیر صحت بخشی سے شفا پا کر شاداں و فرحاں اپنے گھروں کو واپس ہوتے تھے۔اردو میں مسیح اور مسیحا کا استعمال بھی عام طور پر جان بخشی کے مفہوم میں ہوتا ہے۔(۱۴۲) دم عیسیٰ کو باد عیسیٰ،باد عیسوی،باد مسیح،باد مسیحا،دم،دم احیا،دم عیسیٰ،دم عیسیٰ مریم،دم عیسوی،دم مسیح،دم مسیحا،عیسیٰ دم،مسیحا دم،مسیحا نفس،نفس،نفس عیسوی اور نفس مسیح مریم بھی کہا جاتا ہے،جس کو ہر بیماری کا شفا دینے والا کہا گیا ہے اور شعرا نے اس کو بہار کا مشبہ بہ قرار دیا گیا ہے۔عیسیٰ طبابت کا مظہر ہے۔(۱۴۳) نفس عیسوی کو تلمیح کے طور پر،خاص طور پر محبوب کی نسبت دینے کے لیے کافی شاعروں نے استعمال کیا ہے۔دمِ عیسیٰ،جنبشِ لب اور قم باذنی ایک ہی مطلب رکھتے ہیں۔ان سے متنوع صنائعِ ادبی کا کام لے کر تلمیح کی ایک دنیائے رنگ برنگ پیش کی گئی ہے۔کہیں اشعار میں اس کو محبوب کے لب سے تشبیہ دی گئی ہے۔مثال کے طور پر ولی (پہلے

شعر)، حاتم، شاہ نصیر (پہلے شعر)، مومن اور اکبر کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔ ولی نے دوسرے شعر میں سبزۂ نوخطان کو دمِ مسیح سے تشبیہ دی ہے۔ سراج نے تیغِ نگہ کو دمِ مسیحا سے تشبیہ دی ہے۔ سودا اور شاہ نصیر (دوسرے شعر) کے اشعار میں چشمِ یار کو مسیحا سے تشبیہ دی گئی ہے۔ درد نے مطرب کی ہر تان کو نفسِ مسیحا سے تشبیہ دی ہے۔ کہیں شاعر اتنے درد کو محسوس کرتا ہے کہ اس کا یہ خیال ہے کہ دمِ مسیح بھی اس کے علاج سے قاصر ہے۔ قائم اور جرات کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔ مصحفی (پہلا شعر) اور ذوق کے اشعار میں کہیں کسی کے دَم کو دمِ مسیح سے بھی زیادہ شفا بخش جان کر رشکِ مسیحا کہا گیا ہے، عام طور پر یہ رشکِ مسیحا محبوب کا استعارہ ہے۔ بعض اشعار میں حضورِ محبوب کو مسیحا کہا گیا ہے۔ مصحفی کا دوسرا اور شاہ نصیر کا تیسرا شعر اس کی مثالیں ہیں۔ آتش نے محبوب کی خلخال کی آواز کو نالے سے تشبیہ دے کر پھر اس کو ''قم'' سے تشبیہ دی ہے۔ ظفر نے محبوب کے ہاتھ کو دمِ عیسیٰ سے پُر طاقت کہہ کر اس کو رشکِ عیسیٰ کہا ہے۔ ظفر کے پہلے اور اکبر کے دوسرے شعر میں نفسِ دلبر کو نفسِ عیسیٰ سے تشبیہ دی گئی ہے، کہیں شاعر فریاد کر کے اپنے درد کے علاج کے لیے مسیحا کو بلاتا ہے۔ یہ بے تحاشا درد سے کنایہ ہے۔ اس کی مثال غالب کا شعر ہے۔ حالی کا مشہور شعر جو پیش کیا گیا ہے، اس میں اس تلمیح کو آسان انداز میں اور بہت عمدہ طریق سے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ہاں مسیحا اور جلاد ایک ہی شخص ہے۔ اقبال نے نفس ہائے ابنِ مریم کو پاک کہا ہے، کیوں کہ وہ خود ایک پاک سے پیدا ہوئے ہیں:

روح بخشی ہے کام تجھ لب کا　　دم عیسیٰ ہے نام تجھ لب کا (ولی، ص ۸۴)

دم جاں بخش نوخطاں مجکوں　　چشمۂ خضر ہے مسیحا ہے (ولی، ص ۲۵۹)

نہ لاوے ہوش میں ہرگز دمِ عیسیٰ اسے اک دم　　تری تیغِ نگہ کے دم کے دیکھے جس نے دم بھولا (سراج، ص ۳۳۰)

والہ کو تیری چشم کے آزار ہی رہا　　عیسیٰ وقت تھا تو وہ بیمار ہی رہا (سودا، ج ۱، ۱۰۱)

مسیحا ہے ہمارا لعلِ لب اے دوستاں مانو　　اگر باور نہیں کرتے تو تم یک بار مر دیکھو (حاتم، ص ۲۶۱)

گر مسیحا نفسی ہے یہی مطرب، تو خیر　　جی ہی جاتے ہیں چلے تیری ہر اک تان کے ساتھ (درد، ۱۹۱)

مذہب میں اپنے زندگی ننگ کفر ہے　　مر جایئے تو نامِ مسیحا نہ لیجیے (قائم، ج ۱، ۲۱۲)

سن خبر آنے کی تیرے کوئی مردہ جی اٹھا　　جان یہ قدرت نہیں عیسیٰ کے بھی اعجاز میں (جرات، ج ۱، ص ۴۸۷)

گزرے جو مری لاش سے وہ رشکِ مسیحا　　اک روح نئی قالبِ بے جان میں پھونکے (مصحفی، ج ۴، ص ۳۷۱)

اے شوخ! نہ کر میرے دلِ زار سے اعراض　　کرتا ہے مسیحا کوئی بیمار سے اعراض (مصحفی، ج ۵، ص ۱۳۹)

سومردے جلاوے ہے وہ اک جنبشِ لب سے　　منکر کوئی اعجازِ مسیحا سے ہو کیونکر (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۱)

کشتۂ ناز کو کرتی ہے تری چشم اچھا　　یہ فرنگی تو ہے اعجازِ مسیحا کرتا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۷۲)

جو حرفِ 'قم باذنی' کہہ کے وہ دل دار اٹھ بیٹھا　　ہر اک خوابِ عدم سے طالبِ دیدار اٹھ بیٹھا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۷۸)

ٹھوکر ہے تری صاحب اعجازِ مسیحا　　نالہ تری خلخال کا ہے ''قم'' سے زیادہ (آتش، ج ۲، ص ۶۳)

تلخ کامی پر مجھے تجھ کو لب شیریں پہ ناز　　آمرے جادو سے اعجازِ مسیحائی ملا (مومن، ج ۱، ص ۳۶)

ہم نفس دلبرِ عیسیٰ نفس　　کیوں نہ لگے دل سے پیارا مجھے (ظفر، ۳۶۷)

جینا نظر اپنا ہمیں اصلا نہیں آتا　　گر آج بھی وہ رشکِ مسیحا نہیں آتا (ذوق، ج ۱، ۱۴۲)

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی　　میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (غالب، ۳۲۲)

درد اور درد کی دوا ایک ہی شخص　　یاں ہے جلاد و مسیحا بخدا ایک ہی شخص (حالی، ۱۲۶)

انکارِ وصال ان کے لبوں پر یہ نہیں ہے　　پیغام میں سنتا ہوں مسیحا سے قضا کا (اکبر، ج ۱، ص ۴۷)

اثر یہ تھا عیسوی نفس کا کہ زندہ ہوتا تھا جسم بے جاں　　یہاں تو ہم مر رہے ہیں لیکن بتانِ ترسا کے دم میں آ کر (اکبر، ج ۱، ص ۱۱۳)

تڑپ بجلی سے پائی، حور سے پاکیزگی پائی　　حرارت لی نفسہائے مسیحِ ابنِ مریمؑ سے (اقبال، ۱۳۷)

فارسی شاعری میں یہ تلمیح انھی اصلی اور مجازی معنوں میں آئی ہے۔ مثال کے طور پر خاقانی نے اپنے پہلے شعر میں محبوب کو مسیحا کہا ہے، اور دوسرے شعر میں محبوب کے لب کو مسیحا کہا ہے۔ حافظ نے دمِ عیسیٰ کی خواہش کی ہے، صائب نے (پہلے شعر) محبوب کی آنکھوں کو دمِ عیسیٰ سے تشبیہ دی ہے۔ صائب نے (دوسرے شعر) اپنے ہاں ایسے جان بخش کی موجودگی کو عیسیٰؑ کہا ہے جس کی طاقتِ جان بخشی مسیحا سے زیادہ تر ہے:

آمد مسیح وار بہ بیمار پرس من　　کازردہ دید جان من از غصۂ لئام (خاقانی، ص ۳۰۱)

زلفش چلیپا خم شدہ وز لب مسیحا دم شدہ　　زلف و لبش با ہم شدہ ظلمات وحیوان دیدہ ام (خاقانی، ص ۴۵۳)

جان رفت در سری وحافظ بہ عشق سوخت　　عیسیٰ دمی کجاست کہ احیای ما کند (حافظ، ص ۱۲۶)

از نگاہی می دہد جان چشم او عشاق را　　نرگس بیمار اینجا کار عیسیٰ می کند (صائب، ۴۵۶)

من کہ جان بخشی چو خضر شیشہ دارم در بغل　　خندۂ قہقہ بر اعجاز مسیحا می زنم (صائب، ص ۷۱۸)

نطقِ عیسیٰ: حضرت عیسیٰ نہایت خوش سخن تھے۔دوسرے ان کے خوش سخنی میں محو ہو جاتے تھے۔(۱۴۴) قائم اور آتش نے ان اشعار میں محبوب کے نطق کو نطقِ مسیح سے تشبیہ دی ہے:

کمالِ نطق میں عیسیٰ بھلا تجھی سا ہے؟ — عجب وہ خر ہیں جو تجھ کو کہیں ہیں عیسیٰ ہے؟ (قائم، ج۱، ۲۶۳)

بند ہے سحر زبانی سے تری نطق مسیح — جو کہے تو ہے سزاوار تجھے لاف نہیں (آتش، ج۱، ص۵۴۳)

خرِ عیسیٰ: حضرت عیسیٰ ایک گدھے پر بیت المقدس کی طرف جا کر بیماروں کو شفا دیا کرتے تھے۔یہ گدھا عیسائیوں کے ہاں مقدس ہے۔صوفیہ نہ اصطلاح میں خرِ عیسیٰ سرکش اور برائیوں کی طرف کھینچنے والا نفس ہے۔(۱۴۵) ڈاکٹر قمر آریان مزید اس حوالے سے کہتے ہیں کہ خرِ عیسیٰ ایسا گدھا تھا جس پر وقتِ سفر حضرت عیسیٰ انجیل کو رکھا کرتے تھے۔بعض شعرا معزی اور سنائی وغیرہ کے ہاں اس گدھے کی عزت کے لیے اس کو سونے سے سجانے کی طرف اشارہ ملتا ہے،لیکن یہ صرف مشرقی عیسائیوں کے عامیانہ توہمات کی غلط فہمی ہے۔(۱۴۶) اکبر نے مقلدِ مغرب کو اونٹ سے استعارہ کر کے پھر اس کو خرِ عیسیٰ سے تشبیہ دی ہے۔سنائی نے خرِ عیسیٰ بننے کی جگہ عیسیٰ بننے کی ترغیب کی ہے۔دونوں کے اشعار میں خرِ عیسیٰ نادانی و جہل سے کنایہ ہے:

وہ اس کو محوِ کلیسا بنا کے چھوڑیں گے — اس اونٹ کو خرِ عیسیٰ بنا کے چھوڑیں گے (اکبر، ج۲، ص۲۴۳)

در این کو پارہ چون گردی بر آخور چون خر عیسی — بہ سوی عالم جان شو کہ چون عیسیٰ ہمی جائی (سنایی، ص۶۸۰)

عیسیٰ مٹی پر کوئی ذکر پڑھ کر اس کو چمگاڈر میں بدل دیتے تھے۔اس کو مرغِ عیسیٰ کہتے ہیں۔عیسیٰ نے اس مرغ کو پھول بنا کر اڑا لیا۔یہ مرغ ادب میں مرغ، مرغِ عیسیٰ، مرغِ گل، مرغِ مسیحا کے نام سے آتا ہے۔صائب اپنے اس شعر میں عیسوی عقیدے کا انکار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ عیسیٰ کو خدا کے برابر سمجھنا غلط ہے۔عیسوی عقیدے کے مطابق حضرت عیسیٰ روحِ خدا ہے:

نسبت خفاش با عیسیٰ، چو عیسیٰ با خداست — می شود عیسیٰ خدا، خفاش اگر عیسیٰ شود (صائب، ۲، ۳۷۲)

جمہور اہل سنت اور مسیحی عقیدے کے مطابق حضرت عیسیٰ تین دن کے لیے وفات پا کر آسمان پر اٹھا لیے گئے۔(۱۴۹) ادبی روایت کے مطابق وہ فلک چہارم پر قیام پذیر ہیں۔(۱۴۸) میر نے حضرت عیسیٰ اور خضر کے زندہ ہونے کا اشارہ کیا ہے۔ان دونوں سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔حافظ نے بھی مسیح کا فلک پر جانے کا ذکر کیا ہے۔نظیری نے بھی اپنی بے قدری کو حضرت عیسیٰ کی ناقدری سے مماثل ٹھہرایا ہے:

مستہلک اس کے عشق کے جانے ہیں قدرِ مرگ　　عیسی و خضر کو ہے مزا کب وفات کا (میر، ج ۲، ۱)

گر روی پاک و مجرد چو مسیحا بہ فلک　　از چراغ تو بہ خورشید رسد صد پرتو (حافظ، ص ۲۸۱)

تو نظیری ز فلک آمدہ بودی چو مسیح　　باز پس رفتی و کس قدر تو نشناخت دریغ (نظیری)

سوزنِ عیسیٰ: جب عیسیٰ کو سولی پر چڑھانے کے بعد آسمان کی طرف اٹھایا گیا تھا تو ان پر یہ شرط عائد تھی کہ ان کے پاس کچھ نہ ہو لیکن غلطی سے ان کے پاس سوئی تھی۔ اسی وجہ سے عیسیٰ فلکِ چہارم سے آگے نہ بڑھ سکے۔ یہ تلمیح فارسی شاعروں خاقانی، عرفی، اہلی، سنائی، سعدی، حافظ اور صائب وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ سوزنِ عیسیٰ رکاوٹ سے کنایہ ہے۔ شاہ نصیر نے تارِ نفس کو سوزنِ عیسیٰ سے تشبیہ دی ہے۔ تارِ نفس سے مراد مادی تن ہے جو انسان کے وصالِ حق کے لیے ایک رکاوٹ ہوتی ہے۔ سنائی نے بھی بالکل اسی کنایہ کے لیے سوزنِ عیسیٰ تلمیح کے طور پر حبِ دنیا کے لیے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔

تنِ کاہیدہ کو تھا اپنے میں تنکا سمجھا　　تجھ کو پر تارِ نفس سوزنِ عیسیٰ سمجھا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۷۵)

سوزنی را پای بند راہ عیسی ساختند　　حبِّ دنیا پای بند است ار ہمہ یک سوزنست (سنائی، ۸۵)

فخرِ رازی: مشہور دانشمند۔ شعرا کے ہاں عشق کی اہمیت زیادہ ہے، ولی نے اس بات پر زور دینے کے لیے فخر رازی کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا ہے، اس میں صنعتِ کنایہ ہے۔ مراد یہ ہے کہ علم عشق کے بغیر فائدہ مند نہیں ہے۔ یہ تلمیح یہاں اعلیٰ علم والے سے کنایہ ہے:

گر نہیں رازِ عشق سوں آگاہ　　فخر بے جا ہے فخر رازی کا (ولی، ص ۹۴)

فردوس: ایران کی پرانی زبانوں میں فردوس کے معنی بڑا باغ ہے۔ فارسی ادب میں فردوس بہشت کے معنی میں آیا ہے۔ اس سے بنی ہوئی فردوس رو، فردوس کردار، فردوس لقا جیسی تراکیب خوبصورتی اور کمال کا مظہر اور علامت ہیں۔ فردوس جنت کا سب سے اعلیٰ درجہ ہے۔ (۱۴۹) بہشت مومنوں اور صالحوں کی جاوداں رہائش ہے۔ قرآن پاک کے مطابق جنت والے وہ لوگ ہیں جن کے نیک اعمال برے اعمال پر حاوی ہیں۔ بہشت اور فردوس، جنۃ الماوی، جنات الماوی، جنۃ نعیم، جنات النعیم، جنۃ الخلد، دار السلام، دار القرار، دار المتقین، دار المقامۃ، عدن، الغرفات، الفردوس کے عنوانات میں بھی آتے ہیں۔ (۱۵۰) اردو اور فارسی غزلیات میں فردوس کے اصلی معنی سے زیادہ مجازی مطلب مرکزِ توجہ رہا ہے۔ ولی اور میر نے محبوب کی گلی کو فردوس سے زیادہ پرکشش بتایا ہے، بلکہ میر نے اس کو غیرتِ فردوس بھی کہا ہے۔ آتش فردوس میں داخل ہو جانے کو

بہت آسان سمجھتا ہے، کیوں کہ اس کو اس دنیا میں اس بات کی مشق ہوئی ہے۔ اسی طرح فارسی شاعر سعدی نے محبوب کو فردوس کے ملک سے زیادہ حسین کہا ہے:

کہو زاہد کوں جاوے اس گلی میں اگر مشتاق فردوسِ بریں ہے (ولی، ص ۲۸۸)

کوچۂ یار تو ہے غیرتِ فردوس، ولے آدمی ایک نہیں اس کے ہواداروں میں (میر، ج ۳، ۳۴۰)

درِ فردوس پر رضواں سے رخصت کون لیتا ہے! سمجھتا ہوں میں کھیل اک پھاندنا دیوارِ گلشن کا

(آتش، ج ۱، ص ۷۸)

آدمی چون تو در آفاق نشان نتوان داد بلکہ در جنت فردوس نباشد چو تو حور (سعدی، ۶۰۰)

فردوسی: ولی کا ذیلی شعر تلمیحات سے بھرپور ہے۔ ہر فارسی شاعر علامت کے طور پر اس شعر میں آیا ہے۔ یہ بھی حسن سے کنایہ ہیں۔ ہر شاعر مجازِ مرسل کی نوعیت رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر فردوسی کہہ کر ولی کی مراد اس کا عظیم اور حسین کہانیوں پر مشتمل "شاہنامہ" ہے:

ترا کھ مشرقی، حسن انوری، جلوہ جمالی ہے نین جامی، جبیں فردوسی وابرو ہلالی ہے (ولی، ص ۲۹۲)

فرعون: مصر کے بادشاہوں کا عام لقب ہے، بطور تلمیح استعمال ہونے والے فرعون کی عظمت اور جاہ وجلال کا یہ عالم تھا کہ خدائی کا دعویٰ کرتا تھا اور پوجا جاتا تھا۔ اب فرعون مغرور، سرکش اور مخالفِ حق انسان کے لیے علامت کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ جس فرعون نے حضرتِ موسیٰ سے خواہ مخواہ لڑائی مول لی تھی، اس کا نام رعمسیس ثانی تھا۔ (۱۵۱) اسلامی ادب میں فرعون تکبّر اور سرکشی کا مظہر ہے۔ (۱۵۲) صوفیانہ اصطلاح میں فرعون سے نفس و انانیت کو تعبیر کیا گیا ہے۔ (۱۵۳) مولانا کہتے ہیں کہ فرعونیت نفسِ انسانی کا ایک مظہر ہے جو تیرے اندر موجود ہے۔ فرعون کے اژدہا تیرے اندر بھی موجود ہیں لیکن تیرے تحت الشعور میں قید ہیں اور جب بھی موقع ہاتھ آئے، وہاں سے نکل کر تیری تخریب پر آمادہ ہیں۔ تیرے اندر اگر فرعون ہے تو موسیٰ بھی اس کے قریب ہی نہاں خانۂ شعور میں موجود ہے، خدا نے ان دونوں میلانات کو تمھارے سامنے رکھ کر تمھیں اختیار دیا ہے کہ جس کو چاہے اختیار کر لو۔ (۱۵۴) جامِ فرعونی بھی کنایۃً ایسے پیالے کو کہتے ہیں جو غیر معمولی بڑا ہو یا اس کے استعمال کا مقصد اظہارِ نام و نمود یا شان و شوکت ہو۔ (۱۵۵) اردو غزلیات میں اکثر فرعون عاشق کے رقیب کا استعارہ ہے۔ اس کی چند مثالیں ہیں: ولی نے رقیب کو فرعون سے تشبیہ دی ہے اور اپنی آہ کو عصائے موسی سے، یعنی مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے۔ اسی طرح آتش نے رقیبِ روسیاہ کو فرعونِ اژدہا سے اور آہ کو عصائے موسیٰ سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ سرکشی ہے۔ اس کے

شعر میں لف ونشرِ نامرتب موجود ہے۔ ذوق اور اقبال نے نفسِ امارہ کے لیے فرعون کا استعارہ کیا ہے۔اقبال نے اپنے شعر میں فرعون اور یدِ بیضا سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے۔ مسعود سعد کے شعر میں فرعون سے مراد نفسِ سرکش ہے۔عصا بھی سحر کو ختم کرنے سے کنایہ ہے۔سنائی نے جامِ فرعونی کا اشارہ کیا ہے جس سے مراد اظہارِ نام وارادہ ہے:

ترک کرائے رقیب فرعونی — آہ میری عصائے موسا ہے (ولی، ص۲۶۲)

کانپتا ہے آہ سے میری رقیبِ روسیاہ — اژدہا فرعوں کو موسیٰ کا عصا معلوم ہو (آتش، ج۲، ص۷)

نفسِ بے مقدور کو قدرت ہو گر تھوڑی سی بھی — دیکھ پھر سامان اس فرعونِ بے سامان کا (ذوق، ص۱۴۴)

رہے ہیں، اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک — مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا (اقبال، ۳۶۲)

سحر دشمن ہمہ باطل کنی از تیغ، بگر — دشمن و تیغ تراقصۂ فرعون وعصاست (مسعود سعد ۷۳)

جامِ فرعونی بہ کف گیریم پس موسیٰ نہاد — ہر چہ فرعونیست در ما بیخش از بُن بر کنیم (سنائی، ۴۱۰)

فرہاد: فرہاد شیریں سے جو خسرو پرویز، بادشاہ فارس کی کنیز تھی؛ محبت کرتا تھا۔خسرو نے شیریں کو اسے دینے کا وعدہ اس شرط پر کیا کہ فرہاد فارس کی مشہور پہاڑی بے ستون کو تراش کر اس میں سے ایک چشمہ نکال دے، چناں چہ وہ عرصے تک اپنی محبوبہ کے لیے حکم کی تعمیل کرتا رہا۔اپنے مقصود کے قریب پہنچا ہی تھا کہ خسرو پرویز نے اس خوف سے کہ مبادا فرہاد کامیاب ہوجائے ،ایک بڑھیا کے ذریعہ اس تک خبر پہنچائی کہ شیریں کا انتقال ہوگیا ہے۔اس خبر کو سن کر فرہاد نے اپنی جان دے دی۔(۱۵۶) قابلِ ذکر ہے کہ بعض نقادوں کا یہ خیال ہے کہ قومِ ایرانی کے کرداروں میں کچھ اشکانی دور سے متعلق تاریخی شخصیات ہیں۔ان میں سے ایک یہی فرہاد ہے۔(۱۵۷) فارسی اور اردو شاعری میں فرہاد ایک علامتی تلمیح ہے۔وہ ایک انوکھا مزدور ہے۔وہ پیٹ کے لیے نہیں بلکہ عشق کے لیے مزدوری کرتا ہے۔اس کے عمل نے زندگی کی معاشی تعبیر کو باطل ثابت کردیا۔سبھی اردو غزل گو فرہاد سے متعلق تلمیحات سے استفادہ کرتے ہیں۔اس حوالے سے اقبال نے اپنی مہارت کو دکھایا ہے۔سید وقار عظیم اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''اقبال کی شاعری میں شیریں اپنی شانِ محبوبی کے باوجود ایک خاموش اور غیر فعّال بت یا مجسمہ ہے اور اس سے اقبال کے فکر انگیز تخیّل کو کوئی تحریک نہیں ہوتی ،البتہ فرہاد کا کردار انھیں دوسرے مثالی عاشقوں کے کرداروں سے مختلف نظر آتا ہے،اس لیے کہ اس کا بے لوث عشق محض بادیہ پیمائی اور چاک دامانی کو اپنے مقصود کی معراج نہیں سمجھتا۔وہ وصالِ محبوب کی

دولتِ بیدار کے حصول کے لیے محض تقدیر کے معجزات کا منتظر ہو کر نہیں بیٹھ جاتا۔اقبال نے شیریں سے بہت کم کام لیا ہے، لیکن دوسرے اجزا یعنی فرہاد و پرویز بھیس بدل بدل کر سامنے آتے ہیں اور ہر دفعہ ایک نئے جہانِ معنی کی طرف اشارہ کر کے چلے جاتے ہیں۔اقبال کی شاعری نے فرہاد کو اور اس سے کمتر درجے پر پرویز کو بعض ایسے اوصاف کا مظہر بنا کر پیش کیا ہے کہ جب تک ان کے شعر ایک مخصوص فلسفۂ حیات کی تفسیر و تعبیر کی خدمت انجام دیتے رہیں گے، فرہاد و پرویز کی شخصیتوں کا نقش ماند نہیں پڑے گا۔ فرہاد کا ذکر اقبال کے فارسی اور اردو کلام میں بار بار آیا ہے لیکن اس ذکر میں عموماً پرویز اس کے ساتھ شامل ہے، اس لیے کہ اقبال نے فرہاد اور پرویز کے کرداروں کے ساتھ اچھے اور برے جو اوصاف و اقدار وابستہ کیے ہیں انھیں ابھارنے کے لیے دونوں کو ایک دوسرے کے مقابل لانا ضروری سا ہے۔اقبال کی شاعری میں مسلکِ فرہادی کو کوہکنی بھی کہا گیا ہے اور خارا شکنی بھی، اسی لیے کہ محنت کشی و سخت کوشی ہی فرہاد یا کوہکن کی سیرت اور کردار کا سب سے بڑا وصف ہے۔اسی وصف نے اسے حیاتِ جاوداں بخشی ہے۔شعرِ اقبال میں بہ حیثیتِ مسلک ''پرویزی'' کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے، اس لیے کہ اس کی تشکیل جن گوناگوں عناصر سے ہوئی ہے، وہ نتائج و اثرات کے اعتبار سے فرما گیر بھی ہیں اور مکان گیر بھی۔ان میں گیرائی بھی ہے اور گہرائی بھی'' (۱۵۸)

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز　　　خدا کی دین ہے سرمایۂ غمِ فرہاد (اقبال، ۳۹۶)

اردو غزل گو شعرا میں تلمیحِ فرہاد سے متعلق غالب نے اپنے طنزیہ لہجے سے ایک نیا انداز اختیار کیا ہے۔اس نے فرہاد کا مضحکہ اڑایا ہے۔غالب نے فرہاد کی محنتِ شاقہ پر پانی پھیر دیا۔مثال کے طور پر مرزا نے ایک اور جگہ فرہاد پر چوٹ کی ہے کہ تیشہ مار کر مر جانا معمولی بات ہے۔اس کو چاہیے تھا کہ عام رسم کے خلاف شیریں کے مرجانے کی خبر سن کر زندہ رہتا اور جب تک زندہ تھا، اس وقت تک شیریں کے تصوّر کو اپنا سرمایۂ غم بناتا:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ　　　سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا (غالب، ۱۶۱)

پھر فرہاد کو طعنہ دیا ہے کہ اس نے رقیب کے لیے عشرت کدہ تعمیر کیا اور خود سر پھوڑ کر مر گیا، ہم اس کی نکونامی کے قائل نہیں:

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب　　　ہم کو تسلیم نکونامیِ فرہاد نہیں (غالب، ۲۳۰)

صائب کے ہاں بھی فرہاد سے یہی گلہ ملتا ہے کہ اگر فرہاد میں مردانگی ہوتی تو تیشے کو اپنے سر کی جگہ خسرو کے سر میں اتارنا چاہیے تھا:

تیشہ را بایست اول بر سر خسرو زدن　　　جوہر مردانگی در طینت فرہاد نیست (صائب، ق، ج۲، ص۶۲۹)

دوسرے شعرا کے ہاں فرہاد سچے عاشق کا مظہر ہے۔ کہیں اشعار میں فرہاد و مجنوں کے نام اکٹھے آتے ہیں اور ان کے رتبے کو ایک جیسا دکھایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ولی نے ان کے نام لے کر صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے۔ ولی نے فرہاد کا اصلی ٹھکانا پہاڑ پر بتایا ہے۔ ہر شعر میں فرہاد کے ساتھ اس سے متعلق دوسری تلمیح بھی آئی ہے۔ جہاں فرہاد عاشق کا استعارہ بنتا ہے، وہاں صنعتِ مجازِ مرسل پیدا ہوتی ہے، کیوں کہ شاعر فرہاد کہہ کر مراد سبھی عشاق کو لیتا ہے۔ سراج قصۂ فرہاد کہہ کر اس کی تلخ روایت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس کے شعر میں خوابِ شیریں میں صنعتِ ایہام موجود ہے، ایک مطلب میٹھی نیند، دوسرے ہے شیریں کا خواب۔ سودا نے فرہاد کے مقام کو اتنا بڑھا دیا ہے کہ لالے کے سارے پھول فرہاد کے خون سے اگتے ہوئے لگتے ہیں۔ حاتم، شاہ نصیر اور آتش نے فرہاد کہہ کر سبھی عاشقوں مراد لیے ہیں، یعنی مجازِ مرسل کی صنعت موجود ہے۔ درد اپنی نالے کو فرہاد کے نالے سے زیادہ دردناک سمجھتا ہے، قائم، میر اور جرات اپنے آپ کو عاشقی میں فرہاد و مجنوں کی سطح پر بتاتے ہیں، مومن؛ فرہاد اور خسرو کو ایک جیسا سمجھتا ہے کیوں کہ دونوں کا معشوق ایک ہی ہے۔ ذوق؛ فرہاد کو اپنی عاشقی کے لیے مقابلے پر دعوت دیتا ہے، وہ اپنے دردِ عشق کو سخت تر سمجھتا ہے۔ شیفتہ؛ فرہاد کی عاشقی کا پس منظر شیریں کو جانتا ہے کہ نازو ادائے محبوب سے عاشق کا دل گرفتار ہو جاتا ہے، اسی طرح شیفتہ نے شیریں کے کردار کو اہم تر بتایا ہے۔ اکبر کا یہ خیال ہے کہ فرہاد و مجنوں جیسے سچے عاشق آج کے دور میں نہیں ملتے ہیں:

نہ ڈھونڈو شہر میں فرہاد و مجنوں کا ٹھکانا تم　　　کہ ہے عشاق کا مسکن کبھو صحرا کبھو پربت (ولی، ص۱۲۱)

مت کہو مجھ سیں قصۂ فرہاد　　　خوابِ شیریں میں آج سوتا ہوں (سراج، ص۴۸۳)

لالۂ خودرو نہیں ہے، خون نے فرہاد کے　　　جوش میں آ کر لگا دی کوہ کے دامن میں آگ (سودا، ج۱، ۲۵۸)

خلق کہتی ہے پڑا تھا عاشقی میں کوہ کن　　　تجھ لبِ شیریں کی حسرت میں ہر اک فرہاد ہے (حاتم، ص۱۹۷)

مری سی نالہ تراشی نہ کر سکا فرہاد　　　اگر چہ اس نے بھی اک عمر تیشہ رانی کی (درد، ۲۴۱)

عشق نے فرہاد و مجنوں کو تو مارا اس طرح　　　دیکھیں اب پیش آئے کیا اس کام میں بارے ہمیں (قائم، ج۱، ۱۶۱)

پھوڑا تھا سر تو ہم نے بھی پر اس کو کیا کریں　　　جو چشمِ روزگار میں فرہاد آ گیا (میر، ج۲، ۴۲)

ہے دل پہ کوہِ غم اور جو دم ہے تیشہ زن ہے　　جیسا ہوں میں نہ ہوگا فرہاد اس طرح کا (جرات، ج ۱، ص ۱۳۳)

قیس و فرہاد کہاں جائیں ترے ہاتھ سے عشق　　کاش لیں راہِ عدم مار کے سر سے تلوار (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۷)

تو جو لیلیٰ ہے تو مجنوں ہیں ترے دیوانے　　تو جو شیریں ہے تو عاشق ترے فرہاد ہیں سب (آتش، ج ۱، ص ۳۱۴)

شوخ بازاری تھی شیریں بھی مگر　　ورنہ فرقِ خسرو و فرہاد کیا (مومن، ج ۱، ص ۲۵)

عشق کے مکتب میں ہو فرہاد سب سے تیز ذہن　　تین دن چاٹے اگر تعویذ میری گور کا (ذوق، ج ۱، ص ۱۷۸)

ہزار مرتبہ فرہاد جان شیریں دے　　وہی ہے حق، نمکِ عشوہ ہائے شیریں کا (شیفتہ، ۲۰)

طریقِ عشق میں مجھ کو کوئی کامل نہیں ملتا　　گئے فرہاد و مجنوں اب کسی سے دل نہیں ملتا (اکبر، ج ۱، ص ۹۴)

مسعود سعد فرہاد و شیریں و خسرو کی روایت کو لافانی بتاتا ہے۔ سنائی کے ہاں فرہاد ایک طاقت ور عاشق ہے۔ اس کے ہاں فرہاد سے مراد تمام عاشق ہیں، یعنی وہی مجازِ مرسل سے استفادہ۔ حافظ کا شعر سودا کے شعر سے ملتا جلتا ہے۔ حافظ نے بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ فرہاد کے خون سے ابھی لالہ اُگ رہا ہے۔ حافظ کے ہاں فرہاد مظلوم عاشق کا مظہر ہے:

ہمیشہ تا بہ سرہای عشق یاد کنند　　حدیث قصۂ شیرین و خسرو و فرہاد (مسعود سعد، ۱۱۴)

قوت فرہاد و ملک خسروت چون یار ہست　　دعوی اندر زلف و خال و چہرۂ شیرین مکن (سنائی، ۵۰۸)

من اول روز دانستم کہ با شیرین درافتادم　　کہ چون فرہاد باید شست دست از جان شیرینم (سعدی، ۶۳۲)

زحسرت لب شیرین ہنوز می بینم　　کہ لالہ می دمد از خون دیدۂ فرہاد (حافظ، ص ۷۰)

جہان پیر ست و بی بنیاد، ازین فرہاد کش فریاد　　کہ کرد افسون و نیرنگش، ملول از جان شیرینم (حافظ، ۲۴۳)

فرہاد سے وابستہ تلمیحات کوہ کن، شیریں، تیشہ، بیستوں، جوئے شیر جیسی آئی ہیں:

بیستوں: پہاڑ کا نام ہے جو ایران کے شہر ''کرمانشاہ'' میں موجود ہے۔ فرہاد نے وصالِ شیریں کی خاطر پرویز کی شرط پورا کرنے کے لیے بیستوں سے جوئے شیر نکالنے کی کوشش کی۔ بیستوں کی شہرت فرہاد کے واسطے سے ہے، اسی وجہ سے جہاں یہ لفظ آیا ہے، اس کے ساتھ فرہاد کا نام بھی لیا گیا ہے۔ شاعری میں بیستوں عاشقی میں پکا ارادہ رکھنے سے کنایہ ہے۔ ولی، ناسخ اور آتش نے اس بات کی جانب اشارہ کیا ہے کہ عشق کے راستے میں قدم رکھنے کے لیے جوش میں آ کر مشکل سے مشکل کام کرنا پڑتا ہے۔ مومن نے بے ستوں کو فرہاد کے دلِ غم کی نشانی کہا ہے۔ اسی طرح فارسی شاعر صائب نے بیستوں کو غمِ فرہاد سے سجا ہوا کہا ہے۔ ان سے غالب نے الگ انداز پیش کیا ہے۔ اس نے بیستوں کو فرہاد کی محنت نہیں بلکہ پرویز کے کھوئے ہوئے

خواب کا نتیجہ قرار دیا ہے۔

بسے فرہاد کے مانند کوہ بے ستوں میں جا — اگر قصہ سنے خسرو تری شیریں کلامی کا (ولی، ص ۹۷)

جو شیریں بیستوں پر جائے گی تو جوش میں آکر — کرے گا گردِ خونِ کوہکن خسرو کے گلگوں کو (ناسخ، ج ۱، ص ۲۸۳)

بے ستوں پیچھے بنا، کھوداس کو پہلے کوہ کن — دل میں شیریں کے ہوا ہے وہ جو گھر پرویز کا (آتش، ج ۱، ص ۲۳۸)

سر پر یہ کوہ غم گر اٹھاتا تو بوجھ سے — دھنس جاتے بے ستون میں فرہاد کے قدم (مومن، ج ۱، ص ۱۳۱)

ہو سکے کیا خاک دست و بازوئے فرہاد سے؟ — بیستوں، خواب گرانِ خسروِ پرویز ہے (غالب، ۹۲)

ماتم فرہاد کوہ بیستون راسر مہ داد — بی ہم آوازی نفس از دل کشیدن مشکل است (صائب، ۲۲۹)

کوہِ عشق، کوہِ فرہاد سے بھی مراد وہی بیستوں ہے۔ کہیں شاعر اپنی مشکلات کو فرہاد سے بھی زیادہ سمجھتا ہے، اس رو سے وہ کوہِ عشق یا کوہِ فرہاد کا اپنی مشکلاتِ عشق سے موازنہ کرتا ہے۔ اس کش مکش میں کبھی میر جیسا شاعر اپنے آپ کو کوہِ فرہاد سے بھی زیادہ سخت جاں بتاتا ہے اور کبھی شاہ نصیر جیسا شاعر اپنے آپ کو اتنا کمزور جانتا ہے کہ خود کو اس برداشت سے ناتواں بتاتا ہے:

کوہِ فرہاد سے کہیں آگے — سر مرا اور سنگِ خارا تھا (میر، ج ۳، ۲۶۰)

جانِ شیریں کیا بچے تیری طرح فرہاد آہ — کوہِ عشق آکر گرے جب مجھ سے ہلکے پھلکے پر (شاہ نصیر، ج ۲، ۶۵)

کوہ کن: فرہاد کا خطاب ہے۔ اس سے مراد فرہاد کی سخت جانی ہے۔ اس خطاب کے اندر کہانی کا بڑا حصہ پوشیدہ ہے۔ فرہاد کی شیریں پر عاشقی، وصالِ شیریں کے لیے مشکلات کا سامنا، پہاڑ کو کوٹنا اور آخر میں ان سب کوششوں کے باوجود ناکام رہنا۔ ولی نے کوہ کنی کی وجہ غیرتِ عشق بتایا ہے۔ سراج نے اپنے جنونِ عشق کو فرہاد سے برتر کہا ہے۔ سودا نے کوہ کنی کو عشق کے واجبات ہی میں سے کہا ہے۔ حاتم، میر، جرات، انشا، مصحفی، شاہ نصیر، ظفر اور حالی نے کوہ کنی کی ناکامی کا اشارہ کیا ہے، درد نے کوہ کنی اور تیشے میں جوش کو ایک رتبہ سمجھا ہے۔ قائم نے کوہ کنی کو عاشق کی ہمت کی نشانی کہا ہے۔ آتش مشکلاتِ عشق کو برداشت کرنے کی طاقت میں خود کو فرہاد جیسا سمجھتا ہے۔ مومن عشق کے راستے میں مشکلات کا سامنا کرنے کو ایک ہنر جانتا ہے۔ شیفتہ فرہاد کی کوہ کنی کو مذمت کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ یہ سمجھتا ہے کہ فرہاد اس سخت کوشی سے وصالِ محبوب پر کامیاب نہیں رہا بلکہ اس نے رقیب کا شان و شوکت کو بھی لحاظ رکھا۔ ذوق کوہ کنی کے لیے شورِ عشق کو کافی نہیں سمجھتا ہے۔ اس کا یہ خیال ہے کہ اس کے لیے طاقت بھی چاہیے۔ غالب بھی اس سے اتفاق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تمام رگ و جاں میں اس سخت کوشی کی وجہ سے مضبوطی آتی ہے، یہاں تک کہ پلکیں بھی پتھر بن جاتی ہیں۔ اس کی مراد یہ ہے کہ عشق کے راستے میں جسم کے

سارے اعضا مشکلات کا سامنا کرنے کے لیے تیار ہوتے ہیں۔ اکبر نے کوہ کنی میں ایک نیا رنگ پیدا کیا ہے اور بالکل نئی خصوصیت وابستہ کی ہے۔ اس نے کوہ کنی کا نتیجہ نام وری کہا ہے:

اپس کے سر پہ مارا کوہ کن نے تیشۂ غیرت — ہوا جب خسرو عالم ولی شیریں زبانی سوں (ولی، ص۱۸۹)

جنوں نے جب سیں دیا مجھ کوں دل کی کوہ کنی — تبھی سیں منصب فرہاد کوں تغیر کیا (سراج، ص۳۲۵)

جب تیشہ کوہ کن نے لیا ہاتھ تب یہ عشق — بولا کہ اپنی چھاتی پہ دھرنے کو سل بنا (سودا، ج۱، ۶۶)

تجھ لبِ شیریں کی حسرت میں مثالِ کوہ کن — کب تلک اے گبر سیں انصاف میں ترسا کروں (حاتم، ص۱۶۰)

کوہ کن سے نہ بول اے پرویز — اس کے تیشے کی بھی زباں ہے تیز (درد، ۱۵۱)

کندنِ کوہِ جگر کام ہے کتنا مشکل — اے دل و دیدہ جو تم ہمتِ فرہاد کرو (قائم، ج۱، ۱۷۲)

نومید قیس پایا، ناکام کوہ کن کو — اس عشقِ فتنہ گر سے وہ کس کا کام نکلا (میر، ج۲، ۵۹)

اے عشق سچ تو یہ ہے کہ شیریں نے کچھ نہ کی — حسرت کا کوہ دل پہ لیے کوہ کن گیا (جرات، ج۱، ص۲۹)

ہوئی ہے روح قیس و کوہ کن باہم دگر اک جا — قضارا ہو گیا ہے مفلس و قلاش کا جوڑا (انشا، ج۱، ص۷۲)

وامق و کوہ کن و قیس کا غم مت پوچھو — داغ ان یاروں کے یعنی مری تقدیر میں تھے (مصحفی، ج۴، ص۳۷۴)

جانِ شیریں دی ترے عاشق نے بھی جوں کوہ کن — سر سے اپنے مار کر اک سل ٹھکانے لگ گیا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۵۵)

بعد فرہاد کے پھر کوہ کنی میں نے کی — بعد مجنوں کے کیا میں نے بیاباں آباد (آتش، ج۱، ص۳۷۰)

وصل شیریں کی تمنا کوہ کن کو کیا کہوں — صحبت شاہاں سے ارباب ہنر رکتے ہیں آپ (مومن، ج۱، ص۷۰)

جانِ شیریں دیتے ہیں لاکھوں مثالِ کوہکن — گرچہ جوبن اس بتِ شیریں دہن کا ڈھل گیا (ظفر، ۴۳)

شیریں سے بہرہ ور نہ ہوا، ایسے شوق پر — کیا سطوتِ رقیب دلِ کوہ کن میں ہے؟ (شیفتہ، ۲۰۳)

کھنچی شیریں نہ دل سے کوہ کن نے کوہ کو کاٹا — محبت یہ نہیں ہے زورِ بازو اس کو کہتے ہیں (ذوق، ج۱، ۲۵۸)

ہے انتظار سے شرر آبادِ رستخیز — مژگانِ کوہکن، رگِ خارا کہیں جسے (غالب، ۹۸)

فریادِ کوہ کن کی لی تو نے جانِ شیریں — اور قیس عامری کو مجنوں بنا کے چھوڑا (حالی، ۹۲)

مجنوں نے نام پایا اور کوہ کن بھی ابھرا — اس مدرسے کے لڑکے سب خوش تمیز نکلے (اکبر، ج۱، ص۱۶۷)

اردو غزل گو شعرا نے جتنا تنوع اس تلمیح میں پیدا کیا ہے، فارسی شاعروں نے نہیں کیا ہے۔ نظیری نے کوہ کنی کی بے سرانجامی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ صائب نے کچھ اردو غزل گو شعرا کی طرح کوہکنی کی ناکامی کی طرف اشارہ کیا ہے:

دستانسرای خسرو و شیرین خموش شد — ظاہر نشد کہ عاقبت کوہکن چہ شد (نظیری، ص ۵۶۵)

شوکت شاہی سبک سنگ است در میزان عدل — عشق می گیرد بہ خون کوہکن پرویز را (صائب، ص ۶۹)

تیشۂ فرہاد: اس تیشے کی اہمیت زیادہ ہے، کیوں کہ پہاڑ کوٹنا تیشے سے ہوا اور فرہادِ عاشق کا سر پھوٹنا بھی تیشۂ عشق سے ہوا۔ فرہاد کا سارا جوشِ عشق اور جسمانی طاقت کا اظہار ایک ہی تیشے سے ہوا۔ گویا یہ تیشہ اظہارِ عشق کا ایک اوزار ہے۔ ولی نے تیشے سے مراد جذبے کا اظہار لیا ہے۔ سراج، انشا، شاہ نصیر، ناسخ اور ظفر نے اس سے جان دینے سے مراد لی ہے۔ میر، مصحفی نے تیشے سے فن اور مہارتِ اظہارِ عشق سے کنایہ لیا ہے:

آج تجھ یاد نے اے دلبر شیریں حرکات — آہ کوں دل کے اُپر تیشۂ فرہاد کیا (ولی، ص ۱۱۱)

ہے جس کوں خراشِ جگری شربتِ شیریں — ناخن کوں دم تیشۂ فرہاد کرے گا (سراج، ص ۲۸۶)

میر ہم جبہہ خراشوں سے کسو کا ذکر کیا — وے ہنر ہم میں ہیں جو تھے تیشۂ فرہاد میں (میر، ج ۳، ۱۳۴)

گرا جو ہاتھ سے فرہاد کے کہیں تیشہ — درون کوہ سے نکلی صدائے واویلا (انشا، ج ۱، ص ۶)

شیریں جو بے ستوں کی طرف ہو ترا گزر — تو جا کے کارِ تیشۂ فرہاد دیکھیو (مصحفی، ج ۱، ص ۳۶۵)

تیشۂ فرہاد کی آواز آئی کان میں — اس دلِ دیوانہ نے جس سنگ پر پہلو کیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۳۱۰)

یاد تھا کیا جوہرِ عاشق کُشی حدّاد کو — آبِ شیریں میں بجھایا تیشۂ فرہاد کو (ناسخ، ج ۱، ص ۲۵۵)

مر گیا فرہاد آخر سر سے تیشہ مار کر — کام قسمت کا نہ ہرگز زورِ بازو سے بنا (ظفر، ۲۹)

صائب نے تیشے سے مظہرِ طاقتِ جسمانی سے کنایہ مراد لیا ہے۔ اسے یہ طریقہ قبول نہیں۔ وہ دل کے نالے اور فریاد کی طاقت کو زیادہ اثر انداز سمجھتا ہے:

از کمر بیرون نیاید تیشۂ فرہاد ما — کوہ را برداشت از جا نالہ و فریاد ما (صائب، ۲۵)

جوے شیر: کنایۂ ناقابلِ عمل اور دشوار کام کو کہتے ہیں۔ (۱۵۹) فرہاد اتنی کوششوں کے باوجود جوے شیر نکالنے میں ناکام رہا۔ کچھ شاعروں، جیسے ظفر کے ہاں یہ ناکامی کے باوجود قابلِ داد ہے اور بعض شعرا جیسے ولی کے ہاں یہ ناپسندیدہ ہے۔ سراج نے آنکھوں سے بہتے ہوئے آنسوؤں کو، جو دل کے نالے سے بنتے ہیں؛ جوے شیر سے تشبیہ دی ہے۔ مصحفی نے جوے شیر

سے مراد مشکل کام پر حاضر ہونے سے کنایہ مراد لیا ہے۔اس کا خیال یہ ہے کہ اب کوئی عشق کا مشکل کام کرنے کو تیار نہیں ہے۔غالب نے تنہائی کی سخت جانی کو جوے شیر سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ مشکل کام ہے۔ یہاں اس تلمیح میں صنعتِ کنایہ موجود ہے۔ظفر کے شعر میں شیر اور دودھ میں مترادف کی صنعت موجود ہے:

جگ میں نہیں اہل ہنر اپنے ہنر سوں بہرہ یاب　　کوہ کن کوں فیض کب پہنچا ہے جوئے شیر سوں (ولی،ص۱۸۶)

کیوں نہ جاری ہوئے جوئے شیر آنکھوں سیں مری　　نالۂ جانکاہ، دل پر تیشۂ فرہاد ہے (سراج،ص۵۸۲)

ہو چکا دورِ خسرو و فرہاد　　اب نہ شیریں نہ جوئے شیر ہی ہے (مصحفی، ج۱،ص ۵۲۱)

مزا چکھایا ہے کوہ کن کو یہ عشق آیا جو امتحاں پر　　کہ لایا تو جوئے شیر لیکن چھٹی کا دودھ آگیا زباں پر (ظفر،۱۴۷)

کاو کاوِ سخت جانیہائے تنہائی نہ پوچھ　　صبح کرنا شام کا، لانا ہے جوئے شیر کا (غالب،۱۵۹)

فارسی شاعر صائب کے ہاں جوئے شیر لانے کی کوشش کی کوئی قدر نہیں ہے بلکہ وہ ایک کھیل کی حیثیت رکھتا ہے:

بہ جوی شیر چو فرہاد تیشہ فرسودن　　یکی ز جملۂ بازیچہ ہای طفلانہ است (صائب،۲۴۲)

ان تلمیحات کے ساتھ جہاں خسرو یا پرویز، پربت، شیریں، قیس، مجنوں، وامق وغیرہ جیسے الفاظ آئے ہیں تو وہاں مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔اردو غزلیات میں فرہاد اور اس سے متعلق جتنی تلمیحات ہیں، وہ معانی اور لسانی اعتبار سے اتنا رنگ اور تنوع پیدا کر چکی ہیں کہ فارسی شاعری سے آگے بڑھ گئی ہیں، حال آنکہ یہ تلمیحات ہیں فارسی کی!

فریدون: جمشید کے بعد فریدون ایران کا سب سے بڑا بادشاہ اور داستانی کردار ہے۔فریدون ضحاک پر قابض ہوا۔فریدون کے گنجینے مشہور ہیں۔وہ جادو کرتا تھا۔ بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ فریدون ہی حضرت نوح ؑ ہے۔(۱۶۰) شاعری میں فریدون سے متعلق دو پہلوؤں کا اشارہ ملتا ہے :ایک فریدون کی شخصیت جو شاعروں کے ہاں پسندیدہ ہے اور دوسرے قصرِ فریدون جو شاندار ہونے کے باوجود ان کے ہاں نشانۂ مذمت بنا ہے۔یہ قصر اردو غزلیات میں فانی اور دنیاوی چیز سے کنایہ ہے۔ یہ پہلو اردو شاعری میں زیادہ مرکزِ توجہ رہا ہے۔سراج کے ہاں فریدون کی خاکساری کا اشارہ ہوا ہے۔باقی شاعروں نے قصرِ فریدون کا ذکر کیا ہے کہ اتنا پُر حشمت و شان دار ہونے کے باوجود اب اس کا کوئی نشاں باقی نہیں ہے۔سودا کے پہلے شعر میں اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ قصرِ فریدون نا قابلِ رشک ہے، دوسرے مصرعے میں اس نے پوشیدہ بات کی ہے کہ قصرِ فریدون کی جگہ خود فریدون کا نام باقی ہے کیوں کہ اس نے دلوں میں جگہ پالی ہے۔اکبر نے اپنے شعر میں چار بادشاہوں کے نام لے کر مراعاۃ النظیر کی صنعت پیدا کی ہے:

آستاں بوس ترا آج میسّر آیا — خاکساری نے دیا فخرِ فریدوں مجکوں (سراج، ص ۵۱۲)

ہرگز نہ مرتو قصرِ فریدوں کے رشک سے — جا گہ کر اپنی دوست! دلِ خوب وزشت میں (سودا، ج ۱، ۳۱۴)

بناوے کوئی عمارت سو کس توقع پر — پڑا ہے قصرِ فریدوں ، بن آدمی سونا (قائم، ج ۲، ۳۹)

کیا چیز بھلا قصرِ فریدوں مرے آگے — کانپے ہے پڑا گنبدِ گردوں مرے آگے (انشا، ج ۱، ص ۴۶۴)

بلندی میں مثالِ آسماں گر قصر تھا تو کیا — اجل کے ہاتھ سے زیرِ زمیں آخر فریدوں ہے (ناسخ، ج ۱، ص ۴۱۸)

دوروزہ زندگی ہے جاہ وحشمت پر نہ ہو غافل — فریدوں ہے نہ کیخسرو سکندر ہی نہ دارا ہے (اکبر، ج ۲، ص ۲۴۲)

اسی طرح فارسی شاعری میں فریدوں سے اچھا نام مراد لیا جاتا ہے:

بہ آلِ مصطفیٰ بر عالمِ نطق — فریدونم فریدونم فریدون (ناصر خسرو، ص ۱۴۶)

جم و فریدون اگر جشن ساختند رواست — چنین بُودہ وآئینِ خسروانِ کبار (مسعود سعد، ۱۹۳)

فشارِ لحد: موت کی پہلی رات جو اہلِ قبر پر بھاری ہوتی ہے، اس کو فشارِ لحد کہتے ہیں جس سے تکلیف بہت ہوتی ہے۔ آتش اس عذاب سے بچنے کے لیے حضرت علیؓ سے مدد لیتا ہے۔ یہاں یہ تلمیح اپنے اصلی معنوں میں آئی ہے:

آتش کی التجا ہے یہی تم سے یا علیؑ — صدمہ نہ ہو فشارِ لحد کے عذاب کا (آتش، ج ۱، ص ۱۵۳)

قاروں: قاروں کی دولت کا حال قرآن مجید ان الفاظ میں بیان کرتا ہے: فخرج علیٰ قومہ فی زینتہ قال الذّین یریدون الحیٰوۃ الدّنیا یٰلیت مثل مآ اوتی قارون انہ لذو حظٍ عظیم۔ وقال الذّین اوتو العلم ویلکم ثواب اللہ خیرٌ لّمن ءامن وعمل صالحاً ولا یلقّٰھآ الاّ الصّٰبرون: پھر وہ اپنے قوم والوں کے سامنے اپنے (تجمل و) آرائش کے ساتھ نکلا، جو لوگ دنیوی زندگی کے طالب تھے بولے: کاش ہم کو بھی ویسا ہی (ساز و سامان) ملا ہوتا جیسا قاروں کو ملا ہے۔ بیشک وہ بڑا خوش نصیب ہے اور جن لوگوں کو (دین کی) فہم عطا ہوئی تھی، وہ بولے تمھارے اوپر تیکی پڑے، اللہ (کے ہاں) کا ثواب کہیں بہتر ہے جو ایسے شخص کو ملتا ہے جو ایمان لائے اور نیک عمل کرے اور وہ تو صرف صبر کرنے والوں ہی کو ملتا ہے۔

اسلامی ثقافت اور فارسی ادب میں قارون سے مراد وہ شخص ہے جو پیسہ جمع کرنے کا شوقین ہو اور بہت دولت رکھنے کے باوجود وہ پیسہ بے فائدہ رہے۔ شاعری میں قاروں سے زیادہ اس کا گنج ودولت تلمیح کے طور پر آیا ہے۔ بعض اشعار میں قاروں خود اور اس کا گنج وخزانہ بھی کوئی اہمیت نہیں رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر انشا، مصحفی، شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں دولتِ قاروں کی پستی کا ذکر ہوا ہے۔ بعض اشعار میں کسی خوبی اور اعلیٰ معیار یا کسی چیز کے ہجوم کا گنج قاروں سے موازنہ ہوا ہے یا

اس سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جرات نے غمِ دل کے ہجوم کو خزانہ قاروں سے تشبیہ دی ہے۔ آتش نے بھی وصالِ یار کو دولتِ قاروں سے تشبیہ دی ہے۔ سراج مفلسی کو دیدارِ محبوبِ حقیقی کے ذریعہ جانتا ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ اس دیدار سے وہ قاروں بنتا ہے۔ اس کے شعر میں قاروں بڑائی سے کنایہ ہے۔ سراج کے شعر میں گدائی اور قاروں میں صنعتِ تضاد ہے۔

جو دلِ مفلس کہ منگتا تھا گدائی دربدر — دولتِ دیدار پا کر وقت کا قاروں ہوا (سراج، ص۳۱۵)

نقدِ غم ہو جمع دل میں لے چلا زیرِ زمیں — رفتہ رفتہ یہ تو قاروں کا خزانا بن گیا (جرات، ج۱، ص۷۷)

تف بھی نہ کروں لا دے کے گو گاڑ زمیں پر — لا دے کوئی گنجینۂ قاروں مرے آگے (انشا، ج۱، ص۴۶۴)

کیا فائدہ گر حرص کرے زر کی تو ناداں — کچھ حرص سے قاروں کا خزانا نہیں ملتا (مصحفی، ج۳، ص۴۵)

تم اپنے حسن پر مغرور مت ہوا ے شہِ خوباں — یہ مالِ عارضی گنجینۂ قاروں نہ ٹھیرے گا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۲۰)

اگر ایسی ہے ان اہلِ دُوَل کی پستیِ ہمت — یقین ہے رفتہ رفتہ لیں گے سر پر گنجِ قاروں کو (ناسخ، ج۱، ص۲۸۵)

یار کیا مجھ کو ملا، دولتِ پایندہ ملی — ہاتھ آیا مرے قاروں کا خزانہ شبِ وصل (آتش، ج۱، ص۴۶۸)

شاہ نصیر اور حافظ کے اشعار دیکھیں کہ کیسی عمدہ مماثلت رکھتے ہیں۔ دونوں اشعار میں درویشی کو گنجِ قاروں سے برتر سمجھا گیا ہے:

درویش نہ سمجھو مجھے ہوں بادشہِ وقت — کچھ مال نہیں دولتِ قاروں مرے آگے (شاہ نصیر، ج۳، ۳۱۱)

گنجِ قارون کہ فرو می‌شود از قہر ہنوز — خواندہ باشی کہ ہم از غیرت درویشان است (حافظ، ص۳۵)

سراج کا اوپر کا ذکر شدہ شعر سراج کا مد نظر رکھ کر حافظ کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔ ان دونوں اشعار میں اشتراکات پائے جاتے ہیں۔ سراج اور حافظ دونوں نے محبوبِ حقیقی پا کر خود کو قاروں کہا ہے لیکن حافظ ان سے آگے بڑھ کر اس گنج کو اتنا بڑا سمجھتا ہے کہ نہ صرف خود بلکہ سو مفلسوں کو بھی اس فیض سے فائدہ پہنچانا چاہتا ہے:

من کہ رہ بردم بہ گنجِ حسن بی پایانِ دوست — صد گدای ہمچو خود را بعد ازاین قارون کنم (حافظ، ۲۴۰)

مولوی کے ہاں بھی گنجِ قاروں کی مذمت ہوئی ہے۔ یہاں گنجِ قاروں دنیاوی تعلقات سے کنایہ ہے:

بگفتم گنجِ قارونی نجویی — چو موسی باید بیضا چرایی (مولوی، شمارہ ۲۷۰۹)

قانونِ شفا: بوعلی سینا کی طب پر مشہور کتاب ہے۔ ولی اپنے برے حال کے علاج کے لیے بوعلی سے مدد مانگتا ہے۔ قانونِ شفا

میں یہاں صنعتِ ایہام ہے۔ایک معنی پہلے کتابِ بوعلی سینا ذہن میں آتا ہے، دوسرا مطلب لغوی حوالے سے متعلق ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ بوعلی خود سارے درد کی شفا ہے:

مجھ حال پر اے بوعلی وقت نظر کر　　　تجھ چشم میں بوجھا ہوں کہ **قانون شفا** ہے(ولی،ص۲۶۰)

قیامت: آفتابِ حشر، آفتابِ قیامت، آفتابِ محشر، دامانِ محشر، روزِ جزا، روزِ حساب، روزِ حشر، روزِ رستخیز، روزِ محشر، شورِ محشر، ہنگامۂ محشر اور یوم الحساب قیامت سے کنایہ ہیں۔مسلمانوں کا عقیدہ ہے کہ قیامت کے روز آفتاب سوا نیزہ پر اترے گا۔اس کی گرمی وتپش سے انسانوں کے بھیجے پگھلنے لگیں گے اور زمین آگ میں تپے ہوئے تابندگی کی مانند جلنے لگے گی۔کنایۂ گرمی کے تیز سورج کو بھی کہتے ہیں جس کی گرمی کی تاب لوگ نہ لاسکیں، ایسے معشوق کو بھی کہتے ہیں جس کا چہرہ آفتاب کی مانند چمکتا ہو اور گرمیِ حسن کو لوگ نہ برداشت کر سکتے ہوں۔(۱۶۱) حافظ کے اشعار میں عجیب کاموں سے کنایہ ہے۔(۱۶۲) اردو غزلیات میں قیامت سے متعلق تلمیحات کا بکثرت استعمال ہوا ہے۔کچھ اشعار میں یہ تلمیح اپنے اصلی معنوں سے مطابقت رکھتی ہے۔مثال کے طور پر ولی، درد، میر(پہلا شعر)، مصحفی، آتش، شیفتہ، اکبر(دوسرا شعر) اور اقبال نے روزِ قیامت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ان کے اکثر اشعار میں عاشق اس دن معشوق سے فریاد کرے گا۔"وعدۂ دیدارِ محشر پر" میں صنعتِ کنایہ ہے، اس سے مراد یہ ہے کہ کبھی دیدار نہیں ہوسکتا ہے۔ایسے اشعار میں قیامت سے عدالت کے دن سے کنایہ ہے۔سراج (پہلے شعر) نے اپنے وحشتِ دل کو صحرائے قیامت سے تشبیہ دی ہے اور اپنی آہ کے اثر کو غوغائے قیامت بتایا ہے۔اس نے (دوسرے شعر) اور مومن نے قامتِ یار کو قیامت اور فتنۂ محشر سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ وہ غوغا ہے جو دلوں میں پیدا ہوتا ہے، قامت اور قیامت میں صنعتِ تجنیس ہے۔سودا (دونوں شعر)، میر(دوسرا، تیسرے اشعار)، جرات، ذوق (پہلا شعر) اور اکبر(پہلا شعر) کے اشعار میں محبوب کو آفتابِ روزِ قیامت، شورِ قیامت، شورِ محشر، ہنگامۂ محشر، آفتابِ قیامت، آفتابِ محشر، خورشیدِ محشر سے تشبیہ دی گئی ہے۔شاہ نصیر نے ظلمِ محبوب کو شورِ محشر سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ تکلیف وعذاب ہے۔بعض اشعار میں؛ قائم اور غالب کے اشعار میں؛ شبِ ہجر یا شبِ فراق کو روزِ محشر اور روزِ جزا سے تشبیہ دی گئی ہے۔یوسف حسین خان شعرِ غالب اور اس تلمیح کے بارے میں کہتے ہیں کہ غالب نے شبِ فراق اور قیامت کا مقابلہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ میں قیامت کا منکر نہیں ہوں لیکن شبِ ہجر کے مصائب کے آگے اس کی پریشانیاں ہیچ ہیں، انکار واثبات نے شعر میں عجیب لطف پیدا کردیا، پھر شب اور روز کا تقابل ملاحظہ طلب ہے۔(۱۶۳) ذوق کے دوسرے شعر میں دامنِ معشوق کو دامانِ محشر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ان تلمیحات کے ساتھ جرم، حساب، رضواں، غوغا، مکافات جیسے الفاظ آئے ہیں جن سے

مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوتی ہے:

رکھتا ہے کیوں جفا کوں مجھ پر روا اے ظالم محشر میں تجھ سوں میرا آخر حساب ہوے گا (ولی، ص ۹۹)

ہے روزِ حشر، روز مکافات ہر عمل ہر اک کوں قتل گوشۂ داماں نکو کرو (ولی، ص ۲۱۳)

ہے وحشتِ دل، دامنِ صحرائے قیامت روشن ہے مری آہ سیں غوغائے قیامت (سراج، ص ۳۶۸)

تجھ جدائی میں اے قیامت قد شورشِ آہ صورِ محشر ہے (سراج، ص ۵۹۹)

آفتابِ صبح محشر داغ پر دل کے مرے حکم رکھتا ہے طبیبو! مرہمِ کافور کا (سودا، ج ۱، ۴۱)

سب سے کہے سوتا ہوں یہ کہہ دیں کہ پھر آنا بالیں پہ مرے شورِ قیامت اگر آوے (سودا، ج ۱، ۴۹۹)

واعظ کسے ڈراوے ہے یوم الحساب سے گریہ مرا تو نامۂ اعمال دھو گیا (درد، ۱۳۰)

دے وہ شراب ساقی کہ تا روزِ رستخیز جس کے نشے کا کام نہ پہنچے خمار تک (درد، ۱۵۴)

ہے آہ و نالے سے میرے جہاں پہ عرصہ تنگ یہ شب ہے ہجر کی یارب کہ روزِ محشر ہے (قائم، ج ۱، ۲۰۹)

انواعِ جرم میرے پھر بے شمار و بے حد روزِ حساب لیں گے مجھ سے حساب کیا کیا (میر، ج ۲، ۶)

بجا رہا نہ دلِ شیخ شورِ محشر سے جگر بھی چاہیے ہے کچھ تھامنا ادائی کا (میر، ج ۲، ۵۶)

تعبیر جسے کرتے ہیں ہنگامۂ محشر وہ یار کے کوچے کا ہے کچھ شورِ غلوسا (میر، ج ۳، ۵۵)

برپا ہوئی قیامت جوں آفتابِ محشر جب صبح وہ بھبھوکا یک بار گھر سے نکلا (جرات، ج ۱، ص ۸۶)

زندگی کیونکہ کروں میں کہ تغافل نے ترے روزِ محشر پہ دیا وعدۂ دیدار مجھے (مصحفی، ج ۴، ص ۴۱۰)

فتنۂ خوابیدہ گر جاگا تو ظالم دیکھنا دفعتاً ہوگا ترے اک شورِ محشر زیرِ پا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۰۵)

دعائے آتشِ خستہ یہی ہے روزِ محشر کو یہ مشتِ خاک ہووے کربلا کی خاک سے پیدا (آتش، ج ۱، ص ۷۲)

کیا فتنۂ محشر کو قدِ یار سے نسبت بے خاص کشی ولولۂ عام نہ ہوگا (مومن، ج ۱، ص ۵۷)

ہمارا خون نہیں ایسا کہ چھپ جائے وہ اے قاتل چھپا جائے تو گرداماں محشر کے تلے خنجر (ظفر، ۱۵۳)

کہتے تھے آفتابِ قیامت جسے تو وہ نکلا چراغ داغِ دل اپنا بجھا ہوا (ذوق، ص ۱۷۱)

ہے نمازِ کشتۂ قامت بجائے جانماز اے قیامت! لا بچھا دامانِ محشر زیرِ پا (ذوق، ج ۲، ص ۱۱۶)

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں (غالب، ۲۴۰)

شوق کو آج بے قراری ہے　　　　اور وعدہ ہے **روزِ محشر** کا (شیفتہ، ۲۳)

دلا کیوں کر میں اس رخسارِ روشن کے مقابل ہوں　　　　جسے **خورشیدِ محشر** دیکھ کر کہتا ہے میں تِل ہوں (اکبر، ج ا، ص ۲۴)

خوابِ راحت بن گیا خوفِ خدا بعدِ فنا　　　　حشر میں حسنِ عمل گلزارِ رضواں ہوگیا (اکبر، ج ا، ص ۹۸)

دیکھنے والے یہاں بھی دیکھ لیتے ہیں تجھے　　　　پھر یہ وعدہ حشر کا صبر آزما کیونکر ہوا (اقبال، ۱۲۶)

اسی طرح فارسی اشعار میں قیامت، اپنے حقیقی معنی پر مبنی ہے یا محبوب کا استعارہ بن گئی ہے۔ مثال کے طور پر حافظ کے شعر میں قیامت معشوق کا استعارہ ہے اور عجیب کاموں سے کنایہ ہے اور طالب آملی کے شعر میں عرصۂ حشر اپنے اصلی معنوں پر مبنی ہے:

چہ قیامت است جانا کہ بہ عاشقان نمودی　　　　دل وجان فدای رویت بنما عذار مارا (حافظ، ص ۶)

از نشان غم واندوہ تو در عرصۂ حشر　　　　عَلَمِ عشق بہ صد گونہ علامت بزدم (طالب آملی، ص ۷۵۹)

قیصر: حدیث ہے: ہلک قیصر فلا قیصر بعدہ: قیصر ہلاک ہوگیا۔ اب اس کے بعد کوئی قیصر نہ ہوگا، مراد ملوکیت اور شہنشاہی۔ شاعری میں قیصر کی بدانجامی کا اشارہ ملتا ہے اور وہ ظلم کی سرنگونی سے کنایہ ہے۔ انشا اور اقبال نے اس پہلو سے کنایہ لیا ہے۔ انشا کے شعر میں سلیمان اور قیصر میں صنعتِ تضاد ہے، کیوں کہ سلیمان سے مثبت اور قیصر سے منفی پہلو نکلتا ہے۔ اقبال کے شعر میں قیصر و کسریٰ میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

بیٹھا ہو جہاں پاس سلیمان کے آصف　　　　واں کیوں نہ جھکے **قیصر** و فغفور کی گردن (انشا، ج ا، ص ۲۷۵)

نہ ایراں میں رہے باقی، نہ توراں میں رہے باقی　　　　وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاک قیصر و کسریٰ (اقبال، ۳۶۰)

کاغذی پیرہن: قدیم زمانہ میں ایران کا یہ دستور تھا کہ "دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا تھا اور اس کے لباس کو دیکھ کر ہی حاکم سمجھ لیتا تھا کہ یہ فریادی ہے۔ اسے کاغذین جامہ بھی کہتے ہیں، زریں کوب اس کو افسانوں سے وابستہ جانتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کاغذین جامہ کے پہننے سے مراد بادشاہوں کے ظلم سے متعلق افسانوں میں ظلم کا اعلان اور اس پر محاسبے کی درخواست ہے۔ (۱۶۴) داد کی درخواست کرنے سے کنایہ ہے (۱۶۵)۔ کنایۃً عجز و بے چارگی کے لیے مستعمل ہے۔ (۱۶۶) صبح کی روشنی اور دھوپ کی کرن کو بھی کہا جاتا ہے (۱۶۷)

غالب کے اس شعر کے بارے میں اگرچہ شارحین نے مختلف نتائج اخذ کیے ہیں لیکن ہم صرف تلمیح سے متعلق اس بات پر اکتفا کرتے ہیں کہ پیرہنِ کاغذی داد اور درخواست کرنے سے کنایہ ہے۔ خاقانی اور حافظ نے بھی پیرہنِ کاغذی اور کاغذین

جامہ سے اپنے اشعار میں یہی کنایہ لیا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا   کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا (غالب، ۱۵۹)

از جور یار **پیرہن کاغذین** کنم   کاو کاغذو سر قلم از من دریغ داشت (خاقانی، ۵۵۷)

کاغذین جامہ بہ خوناب بشویم کہ فلک   رہنمونیم بہ پای علم داد نکرد (حافظ، ص ۱۹۸)

کربلا، دشتِ کربلا، کربلائے معلیٰ، میدانِ کربلا: واقعۂ کربلا کی طرف اشارہ ہے ۔ جہاں امام حسینؑ اور ان کے ساتھی شہید ہوئے۔ ماتم و سوگواری سے کنایہ ہے ۔ آتش (پہلے شعر) اور انشا کے اشعار میں محبوب کی بے التفاتی کو عاشق کا قتل سمجھا جاتا ہے اور اس قتل کو دشتِ کربلا اور میدانِ کربلا سے تشبیہ دیتا ہے۔ اس میں صنعتِ مبالغہ موجود ہے۔ آتش کے دوسرے شعر میں ترک معشوق کا استعارہ ہے اور کربلائے معلیٰ، میدانِ عشق کا استعارہ جہاں عاشقوں کا خون بہایا جاتا ہے او رعاشق کا قتل ہوتا ہے:

عرصۂ روئے زمیں ہو جائے **دشتِ کربلا**   یار کو میرے ارادہ ہو جو قتلِ عام کا (آتش، ج ا، ص ۱۱۰)

ترے شہید کا دھوکا تھا دے چکا اے ترک   جو **کربلائے معلیٰ** میں ارغواں ہوتا (آتش، ج ا، ص ۲۵۱)

ہر قدم تجھ گلی میں عاشق کوں   ہے گا **میدانِ کربلا** رے بجن (حاتم، ص ۱۵۸)

کسریٰ، طاقِ کسریٰ: کسریٰ قباد کا بیٹا ہے۔ تختِ حکومت پر بیٹھنے کے بعد اسے نوشیں روان [انوشیروان] کہا گیا۔ اس کی حکمرانی کا دور ساسانی دور کی بہترین حکومتوں میں شمار ہوتا ہے۔ (۱۶۸) طاقِ کسریٰ: نوشیروان کے محل کو کہتے ہیں جو شاہانہ سامان کی عمارتوں میں سب سے زیادہ مشہور ہے۔ (۱۶۹) انوشیروان فارسی ادب میں حق پسندی کا مظہر ہے ۔ طاقِ کسریٰ دجلہ کے کنارے پر بنا تھا اور شاعری میں شان وعظمت سے کنایہ ہے۔ ناسخ نے طاقِ کسریٰ کی شان کی جانب اشارہ کیا ہے ۔ آتش نے اپنے کلام کے ہر مصرع کی شان کو طاق کسریٰ اور قصرِ فریدوں سے برتر کہا ہے۔ اس کے شعر میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ حالی اور اکبر نے کسریٰ کی بادشاہت اور اس کی شاندار محفلوں کے فانی ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ جہاں شاعری میں انوشیروان کا لفظ آئے، وہاں اس کی عدالت پر اشارہ ملتا ہے اور جہاں لفظ کسریٰ آئے، اس کی حکمرانی اور فانی ہونے کا کنایہ ملتا ہے۔ اکبر کے شعر میں جم، کسریٰ سے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

منہدم ہوں **طاقِ کسریٰ** کے نہ کیونکر کنگرے   جلوہ ہو جب منظر کونین کے معمار کا (ناسخ، ج ۲، حصہ ا، ص ۹۸)

رفیع القدر ہر مصرع ہے اپنی بیتِ موزوں کا   نہ ایسا **طاقِ کسریٰ** تھا، نہ قصر ایسا فریدوں کا (آتش، ج ا، ص ۲۰۱)

اک کہانی پیرزن کی رہ گئی　　　راج کسریٰ کا رہا باقی نہ پاٹ (حالی، ۱۰۷)

کہاں ہیں۔ جم وکسریٰ۔ کدھر ہی وہ بزم ان کی　　　فنا کا تسلسل ہے۔ کسی کو نہیں رہنا (اکبر، ج ۲، ص ۱۴)

کنعاں: قدیم شام کے قدیم صوبہ فلسطین کا نام جو حضرت یعقوب علیہ السلام کا مسکن اور حضرت یوسف علیہ السلام کا مولد تھا۔ (۱۷۲) سراج نے سینۂ عاشق کو کنعاں سے تشبیہ دی ہے جس میں معشوق بس گیا ہے:

چاہ میں اس رشکِ یوسف کی مدام　　　سینۂ عاشق ہے کنعاں کی مثال (سراج، ص ۴۵۶)

کوثر: کوثر و تسنیم جنت کی دو نہروں کے نام ہیں جن کا ذکر قرآن عزیز میں اس طرح آیا ہے: انا اعطینک الکوثر: ہم نے آپکو خیر کثیر عطا کی ہے۔ اسی طرح کوثر جنت کی ایک نہر کا نام ہے جس کا شیریں پانی روزِ حشر نیکوکار پیاسوں کو پلایا جائے گا۔ اسے حوض کوثر بھی کہتے ہیں اور اس کا پانی شرابِ کوثر بھی کہلاتا ہے۔ (۱۷۰) فارسی ادب میں کوثر نہر یا چشمہ یا جنت میں ایک تالاب کے طور پر آیا ہے اور خوشگواری اور فراوانی کا مظہر ہے۔ اردو غزلیات میں یہ تلمیح مختلف پہلوؤں میں استعمال ہوئی ہے۔ ولی اور سراج نے ایک جیسے خیالات کو مختلف انداز میں کہا ہے لیکن دونوں کا ایک ہی مقصد ہے۔ کہا جاتا ہے کہ انسان گناہ سے تین وجوہات کی بنا پر پرہیز کرتا ہے: یک خدا کے خوف سے، دوسری وجہ جنت اور اس کی نعمتوں سے فیض اٹھانے کے لیے اور تیسری وجہ صرف اللہ کی رضا و خوشی کے لیے اور یہی تیسری وجہ متقی لوگوں کی خواہش پر مبنی ہے۔ ولی اور سراج بھی اسی مقصد کے لیے جنت پانے کی کوشش کرتے ہیں، تا کہ وہاں حق کا دیدار ہو جائے۔ ان کے اشعار میں کوثر جنت کی نعمت سے کنایہ ہے۔ قائم کے شعر میں بھی آب کوثر ظاہری جنت کی دلدادگی سے کنایہ ہے۔ انشا نے محبوب کے لب کو چشمۂ کوثر سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ رس ہے۔ فارسی شاعر سعدی نے بھی معشوق کے منہ کو کوثر سے تشبیہ دی ہے۔ مصحفی کے شعر میں چشمۂ کوثر اپنے اصلی معنوں پر مبنی ہے۔ آتش نے چشمۂ کوثر کہہ کر اس بات کا اشارہ کیا ہے کہ وہاں ایک روحانی ماحول موجود ہے۔ جسم میں دنیاوی تعلقات کی کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ مومن کے شعر میں صنعتِ کنایہ سے کام لیا گیا ہے۔ حوضِ کوثر خشک ہونا بدقسمتی سے کنایہ ہے۔ ذوق کے شعر میں بھی صنعتِ کنایہ موجود ہے۔ پانی دہنِ چشمۂ کوثر بھر آوے، کنایۂ معشوق کے خوبصورت لب کا کوئی جواب نہیں ہوتا۔ اس نے لبِ شیریں کی وصف میں صنعتِ مبالغہ سے کام لیا ہے۔ اکبر کا یہ خیال ہے کہ اگر عشقِ حضرت علی دل میں پیدا ہو جائے تو اسی دنیا میں چشمۂ کوثر سے فیض یابی ممکن ہے۔ اسی طرح فارسی غزل گو حافظ کے ہاں ایک صوفیانہ کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ اس کا مطلب مے اور جام مے سے عشقِ الٰہی ہے کہ اس سے مست ہو کر اس دنیا میں بھی کوثر کو پایا جاتا ہے:

آرزوئے **چشمۂ کوثر** نہیں — تشنہ لب ہوں شربتِ دیدار کا (ولی، ص ۸۶)

مجھے ہے آرزو دل میں تری چاہِ زنخداں کی — نہیں درکار **حوضِ کوثر** و آبِ زلال اس کا (سراج، ص ۲۹۳)

آتشِ غم چاہیے یاں خاک کرنے کے لیے — ہووے گی اہلِ ہوا کو **آبِ کوثر** کی ہوس (قائم، ج۱، ۸۶)

ترے لب چوستے ہی **چشمۂ کوثر** پہ اڑا گا — تو گویا حق میں میرے بن گیا عناب کا گٹکا (انشا، ج۱، ص ۴۶)

کشتۂ خنجرِ تسلیم نے تیرے دمِ نزع — طرف **چشمۂ کوثر** بھی اشارا نہ کیا (مصحفی، ج۳، ص ۴۷)

لے چلی ہے جو قضا مجھ سے قدح کش کو بہشت — ظرفِ گنجائشِ مے **چشمۂ کوثر** میں نہیں (آتش، ج۱، ص ۵۱۹)

روزِ محشر آپ کے اس تشنۂ دیدار کا — حلق تشنہ تر نہ ہو اور **حوضِ کوثر** خشک ہو (مومن، ج۱، ص ۱۸۰)

فردوس میں ذکر اس لبِ شیریں کا گر آوے — پانی دہنِ چشمۂ کوثر (میں) بھر آوے (ذوق، ج۱، ص ۳۴۴)

سرورِ روح ہے حاصل ولائے حیدر سے — میں جامِ کوثر و تسنیم ہوں یہیں پیتا (اکبر، ج۱، ص ۱۰۱)

عارضش باغی دہانش غنچہ ای — بل بہشتی درمیانش **کوثری** (سعدی، ۶۷۱)

فردا شرابِ **کوثر** و حور از برای ماست — وامروز نیز ساقی مہ روی و جام می (حافظ، ۲۹۸)

کیخسرو: روایات کے مطابق کیخسرو بادشاہ ہونے کے ساتھ ایک کامل انسان ہے۔ اس کے پاس جامِ جم تھا۔ فارسی ادب میں اس سے ایک از دست رفتہ عظمت سے مراد لی جاتی ہے۔ ''شاہنامہ'' میں کیخسرو سیاوش کا بیٹا ہے۔ (۱۷۱) جمشید و دارا سے جام جم کیخسرو کو ملا تھا۔ اردو غزلیات میں کیخسرو کی عظمت اور دوسرے اس کی از دست رفتہ عظمت کا اشارہ ملتا ہے۔ سراج اور ولی نے کیخسرو سے مراد شاندار عظمت لی ہے۔ حالی نے اس کی فانی عظمت کا اشارہ لیا ہے۔ اس میں مجازِ مرسل موجود ہے۔ عیشِ کیخسروی کہہ کر مراد ہر بادشاہ کی عیاشی لی گئی ہے جو فانی ہوتی ہے۔ حافظ کے شعر میں کیخسرو عظمت سے کنایہ ہے۔

سنوں گر اس لبِ شیریں سیں دلدہی کی صدا — ہزار نوبتِ کیخسروی بجاؤں گا (سراج، ص ۳۳۲)

دے جام مجھے چشمِ عنایت سے جو ساقی — دکھلاؤں تماشا ابھی **کیخسرو** و جم کو (ذوق، ج۲، ص ۱۳۹)

نہ عیش کیخسروی رہے گا نہ صولت بہمنی رہے گی — رہے گی اے منعمو! تو باقی دیے کی کچھ روشنی رہے گی (حالی، ۱۶۶)

صبا از عشق من رمزی بگو با آن شہِ خوبان — کہ صد جمشید و کیخسرو و غلام کمترین دارد (حافظ، ۸۳)

کیکاؤس: کاؤس یا کیکاؤس فردوسی کی روایت کے مطابق کیقباد کا بیٹا تھا اور کیانی بادشاہوں کا گلِ سرسبد تھا۔ شان و شوکت اور دبدبے کے اعتبار سے شہرت رکھتا ہے۔ فارسی ادب میں کاووس سے طاقت کا مظہر مراد لیا جاتا ہے جو شاندار ہونے کے باوجود

فانی ہے۔

''شاہنامہ'' میں وہ ایک سرکش اور شہوتران بادشاہ کے عنوان سے متعارف ہوا ہے۔ وہی اپنے بے گناہ بیٹے سیاوش کے قتل کا باعث ہوا۔(۱۷۲) انشا کے شعر میں کیکاؤس کی طاقت سے کنایہ ملتا ہے۔ناسخ اور حافظ کے اشعار میں ایک ہی مطلب کی طرف اشارہ یعنی شہرت وطاقت کا فانی ہونا ملتا ہے کہ سب کو دنیاوی تعلقات چھوڑ کر اس دنیا کا سفر کرنا چاہیے۔ناسخ کے شعر میں گدا اور کیکاؤس میں صنعتِ تضاد موجود ہے:

ہما کے مورچھل پر نورتن باندھے تھے انشا نے　　کہی پھبتی کہ ہے یہ چتر **کیکاؤس** کا جوڑا (انشا،ج۱،ص۱۷)

خاک ہوجاتے ہیں دونوں خاک میں ملنے کے ساتھ　　چار دن کوئی گدا ہے، کوئی **کیکاؤس** ہے (ناسخ،ج۱،ص۴۲۶)

تکیہ براخترِ شب دزد مکن کاین عیّار　　تاج کاووس ببرد و کمر **کیخسرو** (حافظ،۲۸۱)

لات وعزا: دو مشہور بت ہیں۔انشا کے شعر میں یہ تلمیح معشوق کا استعارہ ہے۔شاعری میں معشوق کا خطاب بت سے ہوتا ہے، کیوں کہ عاشق اس کی پوجا کرتا ہے:

بہ یادِ خلیل خدائے ودود　　جڑا **لات وعزا** کو انشا نے بت (انشا،ج۱،ص۸۸)

لعلِ بدخشاں: مشرق میں یہ روایت مشہور ہے کہ ایک خاص مدت تک اگر سورج کی شعاعیں کسی پتھر کے ٹکڑے پر پڑتی رہیں اور اس ٹکڑے میں صلاحیتِ کسبِ نور ہو تو وہ جوہر میں تبدیل ہوجاتا ہے۔لعل بھی جوہر ہی کی ایک قسم ہے۔فارسی شعرا نے اکثر اس عقیدہ کا اظہار کیا ہے اور سورج کو جواہرات کی علت قریبی قرار دیا ہے۔(۱۷۳) عام تعریف میں لعلِ بدخشاں وہ لعل ہے جو افغانستان کے بدخشاں کی کان سے حاصل ہوتا ہے اور سب سے بہتریں لعل ہے۔بدخشاں پرانے وقتوں سے لاجورد، لعل اور یاقوت کے لیے مشہور تھا۔

شاعری میں یہ تلمیح لبِ معشوق کا استعارہ بن جاتی ہے۔اس کی مثال ہے:

اگرچہ **لعلِ بدخشاں** میں رنگ ڈھنگ ہے شوخ　　تیرے دونوں لبوں کا بھی کیا ہی رنگ ہے شوخ (میر،ج۲،۱۲۱)

لقمان: محمود نیازی اس کے بارے میں کہتے ہیں کہ زمانہ قدیم کی ایک عجیب وغریب شخصیت کا نام ہے جس کے تذکروں سے عرب کا قدیم لٹریچر بھرا ہوا ہے(۱۷۴) حال آنکہ قرآنِ پاک میں اس کا وصفِ حکمت سے ذکر ہوتا ہے۔بعض روایات کے مطابق وہ ابراہیمؑ کے خاندان میں سے تھا، مجازاً دانا، عقیل اور تجربہ کار کو لقمان کہا جاتا ہے۔

تمام دہر میں اس کے مطب کا چرچا ہے　　کسی کو یاد بھی **لقمان** کا نہیں ہے نام (غالب،ص۱۹۲)

گر بگشاید زفان بہ علم و بہ حکمت　　　　گوش کن اینک بہ علم وحکمت لقمان (رودکی، ص۸۲)

لیلیٰ: لیلیٰ ایک شریف گھرانے کی بیٹی تھی۔ ہر چند کہ اسے قیس سے محبت تھی، لیکن خاندانی عزت کی خاطر وہ اپنے عشق کو زباں سے نہ کہہ سکی۔ اس کا عقد ایک اور شخص سے کر دیا گیا لیکن یہ وہاں خوش نہ رہ سکی۔ کہا جاتا ہے کہ لیلیٰ سیاہ فام تھی اور لیلیٰ کے لغوی معنی بھی سیاہ فام کے ہیں، لیکن پھر بھی مجنون اس پر حد درجہ فریفتہ تھا۔ (۱۷۵) لیلیٰ نے کبھی خود کو اپنے میاں کے سپرد نہیں کیا۔ (۱۷۶) فارسی ادب میں لیلیٰ مکمل معشوق کا مظہر ہے۔ فارسی کے عرفانی ادب میں لیلیٰ ربانی اور الوہی عشق کا مظہر ہے اور مجنون بشری بے چین جان کا مظہر ہے جو دیوانہ ہو کر صحراؤں میں آوارہ ہے۔ وہ عشق حقیقی پانے میں عشقِ مجازی سے دوچار ہوا ہے، لیکن وہ کامیاب رہتا ہے۔ فارسی ادب میں دوسری کہانیوں سے زیادہ اس عشق کی کہانی کا بیان ملتا ہے۔ (۱۷۷) یوسف حسین خان؛ لیلیٰ اور شیریں سے متعلق کہتے ہیں:

اگر آپ لیلیٰ اور شیریں کی سیرتوں کا جائزہ لیں تو ان میں پراسرار سنجیدگی اور وقار دکھائی دیں گا، لیکن اس وقار میں بھی غمگینی کی آمیزش ہے۔ ان کی غمگینی نے ان کے حسن اور ان کی نسوانی دلکشی کو دوبالا کر دیا ہے۔ (۱۷۸)

شاعری میں لیلیٰ ایک پسندیدہ شخصیت کے طور پر پیش ہوئی ہے۔ اس کا وقار ہے، پاک دل کی مالک ہے، مجنوں کے لیے وفادار معشوق ہے۔ اردو غزل گوؤں نے صرف مصحفی نے لیلیٰ کو قاتل مجنوں کہا ہے۔ وہ اپنے معشوق کی سنگدلی کے بیان میں اس کا لیلیٰ سے موازنہ کر کے اس سے بھی زیادہ ظالم بتاتا ہے۔ باقی شعرا میں ہر ایک نے اس تلمیح کو استعارہ کر کے کوئی نہ کوئی خوبی اس سے نکالی ہے۔ ولی کے ہاں لیلیٰ سے مقصود الٰہی عشق ہے۔ فارسی مشہور غزل گو صائب نے (پہلا شعر) بھی سارے معشوقوں میں سے لیلیٰ کو ایسا معشوق بتایا ہے کو وہ حقیقی معشوق کی طرف انسان کو کھینچتا ہے۔ سراج نے لیلیٰ سے اس بات سے کنایہ لیا ہے کہ عاشقی کے لیے ظاہری صورت نہیں بلکہ خوبصورت سرشت کی ضرورت ہے۔ یہی کیفیت فارسی شاعر مسعود سعد کے شعر میں دکھائی دیتی ہے۔ اس نے حسن کا لفظ کہہ کر مراد حسنِ سیرت لی ہے۔ ناسخ نے (دوسرے شعر) لیلیٰ کی اہمیت اتنی بڑھا چڑھا کر دکھائی ہے کہ اس کو مجنوں کے عشقِ حقیقی کی طرف رخ کرنے کی وجہ گردانتا ہے۔ سودا، قائم جرات، ناسخ (پہلے شعر)، ظفر، غالب و اکبر (دوسرے اشعار) نے اپنے اشعار میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ مجنوں کی تکلیف سے لیلی کو بھی تکلیف ہوتی ہے۔ یہ لیلیٰ کی وفاداری سے کنایہ ہے۔ جرات کے شعر میں ''خیمہ لیلیٰ ہی سا کالا ہونا'' اور غالب کے شعر میں ''خیمۂ لیلیٰ سیاہ'' لیلیٰ کے ماتم سے کنایہ ہے، صائب نے (تیسرے شعر) میں اس بات سے کنایہ لیا ہے، آتش، ذوق اور اکبر (پہلا شعر) کے اشعار میں لیلیٰ معشوق کا استعارہ ہے۔ اکبر نے اپنے معشوق کو غیرتِ لیلیٰ کہہ دیا

ہے، رخِ لیلیٰ دکھلانا ایک مشکل کام سے کنایہ ہے، کیوں کہ مجنوں لیلیٰ کے رخ دیکھنے سے محروم تھا۔ یہ لیلیٰ کی شرم اور وقار سے کنایہ ہے، صائب نے (دوسرے شعر) بھی لیلیٰ کے شرم کا ذکر کیا ہے، مومن نے لیلیٰ کی سیاہ فامی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ فارسی شعرا میں حافظ نے بہت خوبصورت شعر میں لیلیٰ کو عشق کا استعارہ قرار دیا ہے۔ اس نے لیلیٰ کا رتبہ اتنی سطح تک اونچا کیا ہے کہ اس کو خود عشق کے ہمسر کر دیا ہے، قاآنی نے بھی لیلیٰ میں ایک نئے معنی تلاش کیے ہیں۔ اس نے لیلیٰ کے نام کو بڑا کر کے فصاحت کا مقام دیا ہے:

پایا ہے جگ میں اے ولی وہ لیلیٰ مقصود کوں — جو عشق کے بازار میں مجنوں نمن رسوا ہوا (ولی، ص ۱۰۳)

نہ خال و خط نہ زلف و چشم و لب دلگیر عاشق ہے — دلِ مجنوں نگاہ نازسیں لیلیٰ نے لے لی ہے (سراج، ص ۶۴۰)

جاری ہوا ہے خوں رگِ مجنوں سے وقتِ فصد — لیلیٰ کے پوست مال گر نیشتر گئی (سودا، ج۱، ۴۱۸)

نالہ جرس کا لیلیٰ ہے آج گریہ آور — مجنوں کی حسرتوں کا شاید یہ نوحہ گر ہے (قائم، ج۱، ۲۳۰)

سودا سرِ مجنوں سے کسی جا نہ گیا آہ! — تھا سر پہ فلک خیمۂ لیلیٰ ہی سا کالا (جرات، ج۱، ص ۲۲۰)

لے قیس مبارک ہو کہ لیلیٰ نکل آئی — پردے کو اٹھا محمل جنازہ سے باہر (انشا، ج۱، ص ۱۴۶)

اے مصحفی! لیلیٰ ہے اگر قاتل مجنوں — معشوق مراد ہے کہ ہے قاتلِ لیلیٰ (مصحفی، ج۲، ص ۳۷۴)

اب کہاں نالے کہ اس لیلیٰ کا مسکن دل ہوا — تھا جرس جو پیش ازیں وہ ان دنوں محمل ہوا (ناسخ، ج۱، ص ۱۳)

عشقِ لیلیٰ میں ہوا ہے قیس کو حاصل کمال — ہے یقیں زنجیر سے نکلے صدا خلخال کی (ناسخ، ج۲، حصہ۲، ص ۷۰)

اے صبا! تو ہی اڑا کر رخِ لیلیٰ دکھلا — دستِ مجنوں نہیں تا پردۂ محمل جاتا (آتش، ج۱، ص ۲۹۲)

قیس کی دیوانگی میں عقل کیا حیران ہے — مجھ کو وحشت ہوگئی تصویرِ لیلیٰ دیکھ کر (مومن، ج۱، ص ۹۲)

غمِ لیلےٰ نے لٹا کر اسے مارا شاید — خاکِ صحرا میں جو یک سرِ تنِ مجنوں ہے بھرا (ظفر، ۶۹)

بنا بگولے کو برج آسا قریب ناقہ کے قیس پہنچا — پر اترے محمل سے کیوں کہ لیلیٰ کہ پردہ کھلتا ہے ساربان پر

(ذوق، ج۲، ص ۱۲۷)

خیمۂ لیلیٰ سیاہ، و خانۂ مجنوں خراب — جوشِ ویرانی ہے عشقِ داغ بیروں دادہ سے (غالب، ص ۹۷)

کہیو اس غیرتِ لیلیٰ سے یہ پیغام صبا — پہلوئے قیس میں اک دشت نشیں اور بھی ہے (اکبر، ج۱، ص ۱۵)

محبت کا اثر ہے عاشق و معشوق پر یکساں — جو مجنوں سر پٹکتا ہے تو لیلیٰ آہ کرتی ہے (اکبر، ج۱، ص ۷۸)

گردان زعشقت ای بہ حسن چو لیلیٰ — گرد بیابان و کوہ و دشت چو مجنون (مسعود سعد، ۳۹۵)

دررہ منزل لیلی کہ خطرہاست درآن — شرط اول قدم آنست کہ مجنون باشی (حافظ، ۳۲۱)

گراز عشق حقیقی ہست دوری برسرت مجنون — بہ چشم آہوان بشکن خمار چشم لیلیٰ را (صائب، ۴۸)

چشم دیوانہ نگاہان ادب آموزشدہ است — این چہ شرم است کہ بالیلی صحرائی ماست (صائب، ۲۳۰)

کجا زدایرۂ عشق حسن بیرون است — سیاہ خیمۂ لیلی زآہ مجنون است (صائب، ۲۶۲)

فصاحت چیست؟ مجنونی کہ لفظ اوست لیلایش — بلاغت کیست؟ فرہادی کہ کلک اوست شیرینش (قاآنی ۱۷، ۴)

محملِ لیلیٰ اور ناقۂ لیلیٰ: لیلیٰ مجنوں کے فسانۂ عشق میں محمل اور ناقۂ لیلیٰ بھی تلمیح بن چکا ہے۔ لیلیٰ کے فراق میں مجنوں ہو کر قیس صحرانوردی کرتا رہتا تھا۔ ہر ناقہ کے پیچھے پیچھے دور تک دوڑتا ہوا چلا جاتا کہ کہیں اس میں لیلیٰ نہ ہو۔ (۱۷۹) شاعری میں محمل اور ناقہ معشوق کی نشانی کی علامت ہے۔ اگر محبوب عاشق کو دکھائی نہ دے تو اس کی چھوٹی سی نشانی بھی دل کی تسلی کا باعث ہوگی۔ محمل و ناقۂ عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی کی نشانی ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ولی کے شعر میں محملِ لیلی سے مراد عشق حقیقی کا مقام ہے۔ جرات، ناسخ، مصحفی، ظفر اور ذوق کے اشعار میں ناقۂ لیلیٰ سے مراد محبوب کی نشانی ہے جس پر مجنوں وجد میں آتا ہے، یہاں تک کہ مصحفی ناقۂ لیلیٰ پر قربان ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے یہ کہا ہے کہ جب یہ نشانی مجنوں کو نظر نہ آئے تو اس کو بے قراری ہونے لگتی ہے۔ انشا، آتش، مومن اور حالی کے اشعار میں ناقۂ لیلیٰ مجاز مرسل پر مشتمل ہے، اس تلمیح سے مراد خود لیلیٰ ہے۔ شاہ نصیر نے محملِ لیلیٰ کو غنچہ سے تشبیہ دی ہے یعنی جیسا کہ پھول کا حسن غنچہ میں محفوظ ہے، ویسا ہی لیلیٰ اپنے محمل میں پوشیدہ ہے۔ اقبال نے محمل نشینی کی تلمیح استعمال کرنے میں تخلیقی اپج سے کام لیا ہے۔ انھوں نے لیلیٰ کی محمل نشینی کو اپنے اصلی معنوں میں بیان کیا ہے لیکن مجنوں کی صحرا نوردی اور آوارہ گردی کو محمل نشینی کہہ کر تازہ کنایہ ایجاد کیا ہے، اس کی مراد یہ ہے کہ انسان جب اپنے آپ کے اندر رہے، چاہے دشت نوردی بھی کرے تو محمل نشیں ہی لگتا ہے:

تب سوں ہوا ہے محملِ لیلیٰ کی شکل دل — جب سوں ترے خیال نے دل میں گزر کیا (ولی، ص۱۱۲)

وجد کرتا دور سے دوڑے ہے کیا جوں گردباد — ناقۂ لیلیٰ کے مجنوں سارباں کو دیکھ کر (جرات، ج۱، ص۳۰۱)

نکل کے وادئ وحشت سے دیکھ اے مجنوں — کہ کیسی دھوم سے آتا ہے ناقۂ لیلا (انشا، ج۱، ص۶)

ناقۂ لیلیٰ کے پھرتا ہے بگولا سا جو گرد — خاک مجنوں ہے کہ وہ ہوتی ہے صدقے جا بہ جا (مصحفی، ج۴، ص۲)

شاخ خم گشتۂ گل دیکھی تو ناقہ جانا — غنچہ آیا جو نظر محملِ لیلیٰ سمجھا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۷۶)

قیس نالاں جو ہوا ہم نے ظرافت سے کہا — ہو گیا ہے جرسِ ناقۂ لیلا خاموش (ناسخ، ج ۲، حصہ ا، ص ۲۴۴)

گوشِ گل کو نالۂ مرغِ خوش الحاں چاہیے — ناقۂ لیلیٰ کو مجنوں ساحدی خواں چاہیے (آتش، ج ۲، ص ۱۷۴)

دکھاؤں ناقۂ لیلیٰ خرام ناز تجھے — کبھی ادھر سے جو اس شوخ کا فرس گزرے (مومن، ج ا، ص ۲۲۸)

اٹھا سکتا جو مجنوں نقشِ پائے ناقۂ لیلیٰ — تو جون تعویذ ہولِ دل وہ بیدل دھو کے پی جاتا (ظفر، ۲۱)

آرہے گا دشت میں لیلیٰ ترے ناقے کے کام — ہو گیا مجنوں جو کانٹا سوکھ کر اچھا ہوا (ذوق، ج ا، ص ۱۷۲)

ہر سلمت گرد ناقۂ لیلیٰ بلند ہے — پہنچے جو حوصلہ ہو کسی شہ سوار کا (حالی، ۶۴)

کبھی اپنا بھی نظارہ کیا ہے تو نے اے مجنوں — کہ لیلیٰ کی طرح تو خود بھی ہے محمل نشینوں میں (اقبال، ۱۲۹)

مانی: اردشیر کے زمانے میں ایک مشہور مصور تھا۔ ساسانی دور میں مانی پیمبر ہونے کا مدعی تھا۔ اس کی سب سے اہم کتاب ''ارژنگ'' ہے جو خوبصورت اور حیران کن تصاویر پر مشتمل ہے۔ ''ارژنگ مانی'' درحقیقت مانی کی انجیل کا باتصویر نسخہ تھا۔(۱۸۰) فارسی اور اردو شاعری میں مانی اور ارژنگ سے متعلق بہت سے کنایات اور اصطلاحات وتراکیب ارژنگِ مانی، خامۂ مانی، صورتِ مانی، نقشِ مانی، کارمانی، کیش مانی، لقب مانی، مرقّع مانی، نامۂ مانی، نامۂ ارژنگ اور نقش ارژنگ جیسے استعمال ہوئے ہیں۔ شاعری میں مانی اور اس کی مصوری نزاکت کا علامت ہے۔ کہیں کہیں شعرا نے محبوب کی نزاکت کا مانی کی نزاکتِ خامہ سے موازنہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر ولی اپنے اشعار میں محبوب کے مکھ کی صفا کو اور محبوب کی کمر کی نزاکت کو اتنا حیران کن جانتا ہے کہ مانی کا قلم اس کی تصویر کھینچنے میں قاصر ہے۔ مصحفی نے (دوسرے شعر) محبوب کی کمر کی نزاکت کو مانی کی مصوری سے زیادہ بہتر کہا ہے۔ فارسی شاعر سعدی بھی نقشِ یار کو اتنا حسین جانتا ہے کہ اس کو یقین ہے کہ مانی اس نقش کو کھینچنے میں ناتواں ہے۔ یہاں یار سے مراد عشقِ حقیقی ہے۔ کہیں کہیں شعرا نے اپنی شاعری کی تصویر کشی کا مانی کی تصویر کشی سے موازنہ کیا ہے۔ مثلاً سودا نے اپنی دلنشیں شاعری کو عروسِ معنی کہہ کر مانی کے فن کے برابر کہا ہے۔ جرات اپنی شاعری میں تصویر کشی کو مانی کی تصویر کشی سے بہتر سمجھتا ہے۔ اسی طرح انشا اور مصحفی (پہلے شعر) اپنی محنت سے کھینچی گئی تصویرِ یار کو مانی کی مصوری کی برابر کہتے ہیں۔ آتش بھی اتنا اپنے آپ کو ماہرِ فن سمجھتا ہے کہ رشکِ مانی بن گیا ہے۔ فارسی غزل گو حافظ بھی اپنے قلم سے جو نزاکت اور فن پیدا کرتا ہے کہتا ہے کہ مانی اس کے اثر کا طلب گار ہوگا۔ انوری بھی خود کو مانی کا خطاب دیتا ہے کہ اپنے قصیدے کی تشبیب میں بہار یہ منظر کی تصویر کشی کرنے پر اس کا خامہ تیار ہے:

ترے مکھ کی صفائے حیرت افزا کیوں سکے لکھ کر — قلم ہے جو ہر آئینۂ ناصاف مانی کا (ولی، ص ۹۸)

تجھ کمر کوں دیکھ حیراں ہو رہا　موقلم لے ہاتھ میں مانی ہنوز (ولی، ص ۱۵۰)

عروسِ معنی کی تصویر کھینچ آتی ہے سودا کو　کوئی خاطر میں اس کے مانی و بہزاد آتا ہے (سودا، ج ۱، ۴۳۱)

جو ہو دور از خیالِ مانی و بہزاد ہر صورت　بغیر از موقلم کھینچیں وہ تصویرِ خیالی ہم (جرات، ج ۱، ص ۴۲۵)

صورت آوے جو نظر کھینچ لو اس کی تصویر　اپنے اس وقت کے تم مانی و بہزاد رہو (انشا، ج ۱، ص ۳۰۷)

لکھی ہے خونِ دل سے میں تصویرِ روئے یار　تم بھی تو اس کو مانی و بہزاد دیکھیو (مصحفی، ج ۱، ص ۳۶۶)

تیری تصویر رگِ گل سے مگر کھینچی ہے　یہ نزاکت قلمِ صنعتِ مانی میں نہیں (مصحفی، ج ۲، ص ۲۴۴)

شمشیر کھینچنی اے مانی! تجھے پڑے گی　تصویر کر نہ میری تیار تا بہ گردن (آتش، ج ۱، ص ۵۱۵)

خانہ مانی است طبع، چہرہ گشای بہار　نایب عیسی است ماہ، رنگرز شاخسار (انوری، ج ۱، ص ۲۱۴)

گر چہ از انگشت مانی بر نیاید چون تو نقش　ہر دم انگشتی نہد بر نقش مانی روی تو (سعدی، ۷۵۶)

اگر باور نمی داری رَو از صورتگر چین پرس　کہ مانی نسخہ می خواہد زنوک کلک مشکینم (حافظ، ۲۴۵)

مجنوں: مجنوں کا اصلی نام قیس تھا مگر عشق کی دیوانگی کے سبب اس کو "مجنون" کہا کرتے تھے۔ ملوح بن فراخم، جو قبیلہ بنی عامر کا رئیس و سردار تھا، اس کا باپ تھا اور یہ نجد کا باشندہ تھا۔ قیس نے بچپن میں لیلیٰ کو دیکھا تھا، اسی دن سے اس پر عاشق ہو گیا تھا۔ آخر میں یہ بات اس کے والدین کو معلوم ہو گئی تھی اور وہ چاہتے تھے کہ قیس کی شادی لیلیٰ سے ہو مگر ہر طرح کی کوشش کے باوجود ناکام رہے۔ ادھر قیس پر اس عشق کا کچھ ایسا غلبہ ہوا کہ اس نے گھر کے الوانِ نعمت کو ٹھکرا کو صحرا نوردی اختیار کی اور اس صحرا نوردی میں جان دے دی۔ قیس، صاحبِ دیوان تھا۔ اس کے عربی دیوان سے اس کے عشق کی داستان مرتب کی جا سکتی ہے۔ قیس کا زمانہ ہشام بن عبدالملک (۷۴۳ء) کا عہد تھا۔ (۱۸۱) مجنوں اور فرہاد کے عشق میں بنیادی اور اساسی فرق سماجی نظام کا تھا۔ صحرائے نجد، جہاں اقتصادی مجبوریوں کی بنا پر جمہوریت تھی؛ وہاں کے عاشق مجبور تھے کہ عشق میں بھی مساوات برقرار رکھیں۔ اسی بنا پر معلقات میں یا شعرا کے ہاں جہاں بھی عشق کا تذکرہ ہے، وہ کسی دوسرے حلیف یا دشمن کی لڑکی کے ساتھ عشق کرنے کا ہے یا پھر ان کی جمہوریت پسند طبیعت نے بنتِ عم کے ساتھ معاملات کیے۔ برخلاف اس کے شہنشاہیت کا معشوق شاہ حسن کے نام سے پکارا جانے لگا، چناں چہ عرب اور ایران کی شاعری میں وہ تمام کیفیتیں، جو اس مختلف قسم کے سماجی نظام کی وجہ سے ہو سکتی تھیں؛ موجود ہیں۔ اردو شاعری میں کبھی تو عاشق مجنوں کی طرح بادیہ پیمائی کرنے لگا، کبھی فرہاد کی طرح مزدوری اور خالص ہندوستانی فضا میں چوک اور نخاس میں آبرو باختہ اور سر پھروں جیسی کوچہ

گردی۔(۱۸۲) قیس و فرہاد کے لیے عیش وکامیابی باعثِ ننگ ہے۔بامراد ہونا ان کی عاشقانہ شان کے خلاف ہے۔(۱۸۳)سب سے مشہور مثنوی ''لیلی مجنون'' نظامی گنجوی کی ہے۔ادب میں لیلیٰ اور مجنون دونوں نام رسوائے زمانہ عاشق ومعشوق کے لیے آتے ہیں۔شاعری میں مجنوں کی دیوانگی ،بادیہ پیمائی مرکزِ توجہ رہی ہے۔وہ عاشق ناکام اور دل سوختہ کی ایک عمدہ مثال ہے۔ولی اس کو عاشقوں کا سردار جانتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اس جیسا کوئی عاشق پیدا نہیں ہوگا، مصحفی کا شعر بھی اسی مطلب کا اشارہ ہے، ''صحرا قیس سے خالی نظر آتا ہے'' اس بات کا کنایہ ہے کہ وادیٔ عشق میں مجنوں جیسا سچا عاشق کوئی نہیں ملتا۔سراج اس کے دلِ سوختہ اور اس کی دلسوزی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ قبر میں بھی کسی کا واویلا سن کر مجنوں اپنے غم کو یاد دلا کر لیلیٰ کو پکارتا ہے۔ظفر نے بھی مجنوں کے غم کی جانب اشارہ کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں لیلیٰ کی وفاداری کا۔کبھی شاعر عشق میں اپنے آپ کا مجنوں سے موازنہ کرتا ہے۔مثال کے طور پر سودا اور قائم خود کو عاشقی میں مجنوں کا ہم رتبہ سمجھتے ہیں۔قائم کے شعر میں خراب کو آباد کرنا، عاشقی کرنے سے کنایہ ہے۔ناسخ بھی معشوق کے عشق کا شکار ہونے میں خود کو مجنوں جانتا ہے۔مومن خود کو قیس سے بھی آگے کہتا ہے کہ وہ بھی مجنون جیسی عشقیہ کہانی میں زبان زد ہو جائے گا۔شیفتہ مبالغہ سے کام لے کر عاشقی میں اپنے آپ کو اتنا جنوں میں مبتلا سمجھتا ہے کہ اس کو دیکھ کر قیس عاقل بن جاتا ہے۔اکبر بھی مجنوں جیسا خود کو بادیہ پیما کہتا ہے۔میر کے ہاں مجنوں اتنا پسندیدہ اور قابلِ احترام عاشق ہے کہ وہ اس کے تربت کا طواف کرنا چاہتا ہے،انشا نے اس عزت کو بڑھاوا دے کر کہا ہے کہ حوریں قیس کا طواف کرتی ہیں۔شاہ نصیر نے اس کی عظمت دکھانے کے لیے کہا ہے کہ چراغِ تربتِ مجنوں دیدۂ آہو ہی ہے۔ذوق نے مجنون کی دشت گردی کا ذکر کیا ہے،حالی نے بھی قیس کی عظمت کو یاد کیا ہے۔غالب اس دشت گردی کو لیلیٰ کی نیرنگی کے نتیجے میں شمار کرتا ہے،دوسرے شعر میں غالب اپنا اور قیس کا مقابلہ اس طرح کرتے ہیں کہ پورا شعر ایک استعارہ بن گیا ہے، غالب کے تیسرے شعر کا پورا مطلب اس بات سے کنایہ ہے کہ معشوق کا عاشق کی خبر گیری کرنا خلافِ محبوبیت ہے۔اقبال نے شعر میں قیس کی تلمیح سے تازہ آفرینی پیدا کی ہے،اس نے قیس کو مجازِ مرسل کے طور پر استعمال کیا ہے،قیس کہہ کر،مراد سبھی عشاق نہیں ہیں،اقبال یہ بات کہنا چاہتا ہے کہ عشق میں وہ تکلف اور فاصلہ ہی ہے جو عزت و نام آوری کا سبب بن جاتا ہے۔اس کے لیے وقار اور ادب ہونا چاہیے:

عزلِ مجنوں کے بعد مجھ کوں ولی　　　صوبۂ عاشقی بحال ہوا (ولی،ص۱۰۵)

سُنے راتوں کوں گر جنگل میں میرے غم کی واویلا　　　تو مجنوں قبر سیں اٹھ کر پکارے'' آہ یالیلا'' (سراج،ص۳۱۹)

نوبتِ قیس ہو چکی آخر　　　اب تو سودا کو باجتا ہے ناؤں (سودا،ج۱،۳۰۵)

بغیراز قیس قائم دشت اک مدت سے ویراں تھا سو بارے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں (قائم، ج ا، ۱۶۰)

تھا شوقِ طوفِ تربتِ مجنوں مجھے بہت اک گرد بادِ دشت مرار ہنموں ہوا (میر، ج ۳، ۴۴)

بہر طواف قیس جو آئی تھیں حوریاں سو جا بجا گئی ہیں وہ اب پھول پان چھوڑ (انشا، ج ا، ص ۱۷۱)

مصحفی دیکھ کے دل کیوں نہ بھر آوے اس کو نظر آتا ہے مجھے قیس سے صحرا خالی (مصحفی، ج ا، ص ۵۱۲)

خاک میں جب دفن مجنوں جانبِ ہاموں ہوا دیدۂ آہو چراغ تربتِ مجنوں ہوا (شاہ نصیر، ج ا، ۲۰۲)

اے پری تو نے بنایا ہے جو مجنوں مجھ کو اب یہ لازم ہے کہ میں تجھ کو بناؤں لیلیٰ (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۸۴)

بہت نازاں ہے تو اے قیس وحشت پر دکھاؤں گا کتابوں میں کبھو قصہ جو مومن کا نکل آیا (مومن، ج ا، ص ۲۷)

جوں جرس کی دلِ مجنون نے جو فریاد سدا جانے ناقے کو جو لیلیٰ نے نہ یک گام دیا (ظفر، ۸۷)

مجنوں بھی دشت گرد تھا مانندِ گرد باد پر ہم نے خاک اڑائی تو وہ گرد ہو گیا (ذوق، ص ۱۵۵)

قیس بھاگا شہر سے شرمندہ ہو کر سوئے دشت بن گیا تقلید سے میری یہ سودائی عبث (غالب، ص ۳۷)

ذرّہ ذرّہ، ساغرِ میخانۂ نیرنگ ہے گردشِ مجنوں، بہ چشمکہائے لیلا آشنا (غالب، ۱۷۱)

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشتِ قیس میں آنا تعجب سے وہ بولا: ''یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں؟'' (غالب، ۲۲۰)

ہوش تو دیکھو کہ سن کر میری وحشت کی خبر چھوڑ کر دیوانہ پن کو قیس، عاقل ہو گیا (شیفتہ، ۳۵)

قیس سا پھر کوئی اٹھا نہ بنی عامر میں فخر ہوتا ہے گھرانے کا سدا ایک ہی شخص (حالی، ۱۲۶)

وہ مجنوں ہوں کہ جس کی ہر نظر تصویرِ لیلیٰ ہے حجاب حسن اٹھ جاتا ہے جس سے میں وہ محمل ہوں (اکبر، ج ا، ص ۲۶)

عزّت ہے محبّت کی قائم اے قیس! حجابِ محمل سے محمل جو گیا عزّت بھی گئی، غیرت بھی گئی، لیلا بھی گئی (اقبال، ۳۰۹)

اردو غزلیات میں قیس یا مجنوں کے استعمال سے جتنی رنگ برنگ لہریں ابھر جاتی ہیں یہ کیفیت فارسی شاعری میں محسوس نہیں ہوتی ہے لیکن چند مثالوں سے بھی یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فارسی شعرا کے ہاں مجنوں کی عظمت اور اہمیت زیادہ ہے۔ خاقانی کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔ اس کے پہلے شعر میں لفظ ''مجنوں'' میں صنعتِ ایہام ہے۔ ایک پہلو عشق کی خصوصیت کا بیان ہے کہ ہر کوئی اس داستان کا مجنوں ہے، دوسرے داستانِ مجنوں ہے جو خاقانی کے ہاں پسندیدہ ہے:

داستان شد عشق مجنون در جہان از جہان این داستان خواہم گزید (خاقانی، ص ۱۶۹)

در بند عشق شاہد وہم عشق شاہدش عشقش چو قیس عامری وعروۂ حزام (خاقانی، ص ۳۰۱)

اردو غزلیات میں ایسے اشعار کی تعداد کثرت سے ہے جن میں شاعروں نے قیس وفرہاد کا اکٹھا نام لیا ہے۔ کچھ اشعار میں ان دونوں کے رتبے ایک جیسے سمجھے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر سودا، قائم، میر، جرات، ذوق، شیفتہ اور حالی نے اپنے اشعار میں عشق کے ماتم، عشق سے دوچار ہونا سبھی لوگوں میں شامل کیا ہے، ان کا کہنا ہے کہ عشق میں ماتم اور اسیری لازمی ہے اور کوئی اس سے بچ نہیں سکتا ہے۔ بعض شعرا جیسے قائم اور میر نے خود کو ان کی فہرست میں شامل کیا ہے۔ غالب نے قیس وفرہاد سے اپنا مقابلہ بلند آہنگی سے کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ قیس وکوہکن کو قد وگیسوئے یار سے واسطہ پڑا اور ہم جس محفل میں ہیں وہاں قد وگیسو کے امتیازات کوئی حیثیت نہیں رکھتے ۔ یہاں دار ورسن سے کم پر آزمایش ممکن نہیں۔ شیفتہ نے ان سے وابستہ کہانیوں کو افواہ اور اپنے داستانِ عشق کو سچ کہا ہے:

سودا یہ کیا ہوا، نہیں صحرا میں آج قیس — تھا ہی دلوں پہ داغِ غمِ کوہ کن ہنوز (سودا، ج۱، ۲۱۰)

کوہ اور دشت میں بھی ہم نہ رہے آسودہ — ماتمِ قیس کیا یا غمِ فرہاد کیا (قائم، ج۱، ۳۱)

یک سلسلہ ہے قیس کا، فرہاد کا اپنا — جوں حلقۂ زنجیر گرفتار ہیں سب ہم (میر، ج۲، ۱۸۴)

کیا تماشے عشق کے فرہاد ومجنوں ہی سے تھے — ہم بھی دکھلا دیں ولے کوئی تماشائی نہیں (جرات، ج۱، ص ۴۸۸)

قیس وفرہاد کا تو شہرہ ہوا باعثِ عشق — اور مشہور ہوا عشق ظفر کی دولت (ظفر، ۱۱۴)

عشق کے ہاتھ سے نے قیس نہ فرہاد بچا — اس کو گر دشت میں تو اس کو جبل میں مارا (ذوق، ج۱، ۱۷۴)

قد وگیسو میں قیس وکوہکن کی آزمائش ہے — جہاں ہم ہیں وہاں دار ورسن کی آزمائش ہے (غالب، ۳۲۵)

قیس وفرہاد کا منہ؟ مجھ سے مقابل ہوں گے؟ — مردمِ وادی وکہسار کی افواہیں ہیں (شیفتہ، ۱۱۵)

قیس ہو، کوہ کن ہو، یا حالی — عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں (حالی، ۷۰)

بیدِ مجنوں : مجنوں سے متعلق تلمیح ہے۔ بید کی ایک قسم، اس کی شاخیں جھکی رہتی ہیں اور اس کی شکل آشفتہ سر دیوانوں کی سی لگتی ہے۔(۱۸۴) شبلی اس درخت کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ ایک درخت کا نام ہوتا ہے جس کی شاخیں زمین تک لٹکتی رہتی ہیں۔(۱۸۵) بیدِ مجنوں دیوانگی کی علامت ہے۔ میر اس خصوصیت کو بے سبب نہیں سمجھتا ہے۔ اس کے ہاں زمانے کی بدقسمتی و آشفتگی سے یہ درخت بیدِ مجنون بن گیا ہے۔ آتش نے بیدِ مجنوں کو مجنوں سے ہی تشبیہ دی ہے، کہ اسے دیکھ کر مجنوں یاد آتا ہے۔ آتش نے دوسرے شعر میں بہت خوبصوت انداز میں عشق کا بیان کیا ہے۔ اس نے عشقِ حقیقی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کا دوسرا مصرع اس بات سے کنایہ ہے کہ پیدا ہوتے ہی عشق اس کی جان میں پھونکا ہوا ہے اور عشق کے گہوارہ

میں ہی پالا گیا ہے۔ اس عشق کی خصوصیت ہے آشفتگی و دیوانگی۔ غالب نے بیانیہ انداز میں عشق کی تعریف کی ہے کہ بیدِ مجنوں کی شہرت اس وجہ سے ہے کہ اس کی جڑ زیرِ زمین ہے، اسی سے شہرت پانے کا طریقہ سیکھنا چاہیے۔ یہاں اس تلمیح میں صنعتِ کنایہ ہے:

نہیں یہ بیدِ مجنوں گردشِ گردونِ گرداں نے　　بنایا ہے شجر کیا جانیے کس مو پریشاں کو (میر، ج ۱)

نظر جو آ جائے بیدِ مجنوں تو روؤں مجنوں کی یاد میں خوں　　جو دیکھوں تیشہ تو سر کو پھوڑوں خیال بندھ جائے کوہکن کا

(آتش، ج ۱، ص ۹۰)

عہدِ طفلی سے جنونِ عشق کامل ہے شفیق　　شاخِ نخلِ بیدِ مجنوں ہی مرا گہوارہ تھا (آتش، ج ۱، ص ۱۳۳)

ریشۂ شہرت دوانیدن ہے، رفتن زیرِ خاک　　خنجرِ جلاد، برگِ بیدِ مجنوں، ہے مجھے (غالب، ص ۱۰۷)

حضرت محمدؐ اور شق القمر: حضرت محمدؐ خدا کے آخری نبی ہیں۔ ان کی ذاتِ پاک سے ایک تلمیح متعلق ہے جو شق القمر کے نام سے مشہور ہے۔ حضرت محمدؐ نے اپنی انگلی سے چاند کو دو ٹکڑے کر دیا۔ یہ آنحضرت کے معجزات میں شامل ہے۔ شعرا نے اس تلمیح کو محبوب کے لیے استعمال کیا ہے جس کا معجزہ شق القمر جیسا ہوتا ہے۔ ولی نے محبوب کی نگاہ سے، جو دل کو دو حصوں میں تقسیم کرتی ہے؛ اس کو شق القمر کہا ہے، یعنی اپنے دل کو چاند سے تشبیہ دی ہے اور محبوب کے اس معجزے کو شق القمر سے۔ شاہ نصیر نے محبوب کی جبین پر تیور چڑھنے کو شق القمر کہا ہے۔ محبوب کی آنکھوں سے جو دل پھٹ جاتا ہے ذوق نے اس کو شق القمر کہا ہے۔ ان سب میں محبوب کی ادا و نخرے کو شق القمر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ فارسی شاعر نظیری کے ہاں اسی تشبیہ کا استعمال ہوا ہے۔ اس کی تشبیہ ولی کی تشبیہ سے زیادہ قریب ہے کہ محبوب کے رخ سے دل کو دو حصوں پر تقسیم کیا جاتا ہے:

مرا دل چاند ہو تیری نگہ اعجاز کی انگلی　　کہ جس کی یک اشارت میں مجھے **شق القمر** دستا (ولی، ص ۷۷)

قشقہ جبیں پہ کھینچ صنم گر مرا چلے　　"**شق القمر**" بہ شکلِ دگر پھر دکھا چلے (شاہ نصیر، ج ۳، ۳۰۷)

لگا کے سرمہ تم آنسو نہیں بہاتے ہو　　یہ ہم کو جلوۂ **شق القمر** دکھاتے ہو (ذوق، ج ۲، ص ۱۴۰)

از چہ شد **شق القمر** دانی ز شوق روی او　　سینہ را مہ چاک زد در وقت پیراہن دری (نظیری، ص ۴۹۸)

ایک اور واقعہ، جو حضور اکرمؐ کے معجزات میں شامل ہے؛ ان کا معراج پر جانا ہے۔ اقبال اس تلمیح کی طرف اشارہ کر کے کہتے ہیں کہ انسان اعلیٰ اور روحانی سطح تک پہنچ سکتا ہے لیکن آج کے زمانے میں جو مسلمان کا اصلی اسلام گم ہوتا جا رہا ہے، اس درجے سے محروم ہوتا جا رہا ہے:

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰؐ سے مجھے کہ عالمِ بشریّت کی زد میں ہے گردوں (اقبال،۳۶۴)

مریم: حضرت مریمؑ، حضرت عمران کی صاحبزادی اور حضرت عیسیٰؑ کی والدہ تھیں۔ان کی والدہ حنہ نے ان کا نام مریم رکھا تھا۔سریانی میں اس کے معنی '' خادم'' کے ہیں۔چونکہ یہ ہیکل کی خدمت کے لیے وقف کردی گئیں، اس لیے یہ نام موزوں سمجھا گیا۔(۱۸۶)۔وہ باوجود عیسیٰؑ کی حاملگی میں کنواری تھیں،اسی جہ سے ان کا خطاب عذرا ہے۔(۱۸۷)

خط کہاں آغاز ہے پشتِ لبِ دل دار پر خضر ہے ملنے کو آیا عیسیِ مریم کے پاس (ذوق،ج ا،۲۳۰)

ان کے ساتھ کئی تلمیحات وابستہ ہیں:

پنجہ اور نخلِ مریم: اس خوشبودار گھاس کو کہتے ہیں جو بیت المقدس میں بیتِ اللحم (مقام پیدائشِ عیسیٰؑ) کے قرب وجوار میں پائی جاتی ہے۔اس کی شکل انسانی پنجہ کی مانند ہوتی ہے۔کہتے ہیں کہ حضرت مریم نے اس کو وضع حمل کے وقت تکلیف اوراضطراب میں پکڑے رکھا تھا، اسی وقت سے وہ پنجہ کی مانند ہوگئی۔اب اس گھاس کو پانی میں بھگوکر وضع حمل میں آسانی کے لیے حاملہ کے سرہانے رکھا جاتا ہے۔(۱۸۸) نخلِ مریم بھی اسی واقعے کی طرف اشارہ ہے، وہ کھجور کا سوکھا ہوا درخت جو حضرت مریم کی برکت سے سبز ہو گیا تھا۔کہتے ہیں کہ جب حضرت مریم دردِ زہ سے بیقرار ہوکر جانبِ صحرا نکلیں تو اس درخت کے نیچے آکر ٹھہریں جس کے سبب وہ ہرابھرا ہوگیا۔(۱۸۹) ذوق نے محبوب کے ہاتھ کو پنجۂ مریم سے تشبیہ دی ہے،یعنی اگر محبوب کنگھی پکڑلے تو کنگھی پر اس کے پنجے کی روشنی پڑے گی اور اس سے عاشق کا درد دور ہوجائے گا۔زلف، شانہ اور پنجہ میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے:

اس زلفِ فتنہ زا کے لیے اے مسیح دم کچھ دستِ شانہ **پنجۂ مریم** سے کم نہیں (ذوق،ج ا،۲۶۱)

دامانِ مریم: حضرت مریم کے ساتھ سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ کنواری ہونے کے باوجود حاملہ ہوئیں اور دامانِ مریم کنایہ ہے اسی عصمت سے۔(۱۹۰) اس کنایے میں تلمیح آستینِ مریم بھی موجود ہے جس کا مطلب ہے مریم جیسا پاک آستین والا۔ناسخ اور آتش نے حضرت مریم کی عصمت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ناسخ نے دامانِ مریم کو استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے، آتش نے بھی پاک دامانیِ مریم کو یار کی پاکدامنی کا استعارہ کیا ہے۔فارسی شعرا مسعود سعد اور مولانا نے حضرت مریم کے کنواری ہونے کے باوجود حاملہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔صائب کے ہاں میں چادرِ مریم اُن کی پاکدامنی سے کنایہ ہے:

روتے ہیں اک صاحبِ عصمت کی فرقت میں ہم آج پونچھنے کو اشک کے **دامانِ مریم** چاہیے

(ناسخ، ج۲، حصہ۲، ص۸۲)

حیاے حسن کی عفت کو لعلِ یار سے پوچھو — مسیحا سا ہے شاہد پاک دامانیِ مریم کا (آتش، ج۱، ص۲۰۶)

مگر کہ بود دم جبرئیل باد صبا — کہ ہمچو عیسی مریم بزاد گل ز تراب (مسعود سعد، ۳۹)

کشف آن چادر درین مجلس فتاد از بہر آنک — چادر مریم بر عیسی بسی دارد شمن (سنائی، ۴۷۹)

عجاہند در ختائش بکر و آبستن — چو مریمی کہ نہ معشوقہ و نہ شودارد (مولوی، شمارہ ۹۳۳)

روزۂ مریم: ذکر شدہ واقعے پر ان پر الزامات لگائے گئے تھے۔ اس الزام پر حضرت عیسیٰؑ کی ولادت پر مریم نے ایک دن روزہ رکھ کر کسی سے بات نہیں کی۔ اسے ''روزۂ عصمت''، ''صومِ مریم'' اور روزۂ مریم'' کہتے ہیں۔ اسی موضوع پر فارسی شاعری میں بہت سے استعارات و ترکیبات آئی ہیں۔ روزۂ مریم خاموشی سے کنایہ ہے۔ موت سے کنایہ بھی ہے۔(۱۹۱) صائب نے روزۂ مریم کا ذکر کیا ہے۔ اس نے اس خاموشی اور حضرت عیسیٰ کے گھوارے میں بولنے کی طرف اشارہ کرکے مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے:

زدعوی بستہ گردد چون زبان معنی شود گویا — بہ گفتار آورد خاموشی مریم مسیحا را (صائب، ۵۷)

منصور: اکابر صوفیہ کا یہ مذہب ہے کہ منصور نے جو انا الحق کا نعرہ بلند کیا تھا تو وہ اس اعتبار سے تھا کہ حق واقعی اس کی ذات میں جھلکتا تھا کہ حق تو کائنات کی ہر چیز میں جاری وساری ہے۔(۱۹۲) منصور نے انا الحق کہا تو اسی دور کے بیشتر علما و صوفیہ نے اس کے قتل کا فتویٰ دیا چناں چہ اسے سولی پر چڑھا دیا گیا۔ منصور کہتا ہے کہ حق مجھ میں جلوہ گر ہے۔ منصور کو حلاج بھی کہا جاتا ہے۔ وہ ایک ایرانی عارف تھا۔ منصور کا نعرہ ''انا الحق'' ادبیات کا ایک خاص جزو بن گیا ہے اور مختلف لوگوں نے اس کے مختلف مطالب بیان کیے ہیں۔ علامہ نے اس کا یہ مطلب بتایا ہے کہ منصور نے جو انا الحق کہا تھا اس کا یہ مطلب نہیں تھا کہ میں خدا ہوں بلکہ مراد یہ تھی کہ انا (یعنی خودی) حق ہے۔(۱۹۳) شاعری میں یہ تلمیح سبھی غزل گوؤں کے ہاں ملتی ہے۔ یہ تلمیح عارفانہ شاعری میں استعمال ہوتی ہے۔ وہ ایسی شخصیت ہے جو اپنے نفس پر قابو پاتا ہے۔ اپنی ذات کو صاف کر کے خدا کی جان کو اپنے اندر محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے ولی اس کو دار العقبیٰ میں سب سے آگے سمجھتا ہے۔ منصور ایک سچے عاشق کی علامت ہے جو محبوب کے لیے اپنی جاں کو سولی پر سپرد کرتا ہے۔ شاعروں کے لیے وہ ایک عمدہ نمونہ ہے۔ مثال کے طور پر سراج عشق کے مدعی ہونے پر منصور جیسا ہونے کو لازمی سمجھتا ہے۔ ایک اور مثال اقبال کے اشعار ہیں۔ اقبال کے ہاں عشق ایک مضبوط فلسفہ ہے جس کے سامنے عقل کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ اس نے

اپنے پہلے شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ منصور جیسا کوئی ایسا عشق میں پکا نہیں ہے، دوسرے شعر میں وہ علم وعرفان کا فاصلہ اتنا زیادہ سمجھتا ہے کہ کوئی عالم، عارف کو رقیب گردا ننے کی صلاحیت نہیں رکھتا ہے۔ قائم کے شعر میں مئے منصور عشقِ حقیقی سے منصور کا مست ہونے سے کنایہ ہے۔ مصحفی نے عشق حقیقی اور مجازی کو ملایا ہے لیکن اس نے منصور کے عشقِ حقیقی کو اپنے عشقِ مجازی پر فوقیت دی ہے۔ بعض شعرانے منصور کے غم ناک انجام اور اسے ناحق سولی پر چڑھائے جانے کے واقعے کی جانب اشارہ کیا ہے۔ اس کی مثالیں سودا، میر، انشا، ناسخ اور ظفر کے اشعار ہیں۔ مولانا اور حافظ نے بھی اس بات کا ذکر کیا ہے کہ منصور کا سر بالائے دار جانا اس کے عشق کے مدعی ہونے کے لیے کافی ہے۔ کبھی شاعر جیسے جرات عشق میں اپنے آپ کو منصور کی مثال دیتا ہے۔ جرات نے نوکِ مژگاں کو دار سے تشبیہ دی ہے جس کا سر اس پر کھینچا ہوا ہے۔ شاہ نصیر حکایتِ منصور کو لکھنے کے لیے عارف ہونے کی ضرورت سمجھتا ہے۔ اس کا شعر عشقِ حقیقی کی عظمت سے کنایہ ہے جس پر عبور رکھنے کے لیے سارے لوازمات کو اسی موضوع سے انسیت ہونی چاہیے۔ فارسی غزل گو صائب کا اسی مضمون میں شعر ہے کہ سخنِ حق کہنا ہر کسی کو ودیعت نہیں ہوتا۔ اس نے منصور ہونا کہہ کر سچے عاشق سے کنایہ لیا ہے۔

نفس سرکش پر جو گئی پایا ہے یہاں فتح وظفر — دارِ عقبٰی کے بھتر الحق وہی **منصور** ہے (ولی، ص۲۷۲)

ہوئے اوّل قدم مانندِ منصور — جنھوں کوں عشق کی سرداریاں ہیں (سراج، ص۴۹۵)

ہر مژہ پر ہے ترے لختِ دل اس رنجور کا — خون ہے سو دار پر ثابت مرے منصور کا (سودا، ج۱، ۴۰)

خم کے خُم پی گئے مئے **منصور** — لیک اس کا سا شور و شر نہ کیا (قائم، ج۱، ۹)

منصور نے جو سر کو کٹایا تو کیا ہوا — ہر سر کہیں ہوا ہے سزاوار عشق کا؟ (میر، ج۲، ۱۱)

دل مرا آن کے یوں نوکِ مژہ پر بولا — حق تو یہ بات ہے کچھ کم نہیں **منصور** سے ہم (جرات، ج۱، ص۴۲۳)

لحاف کہنۂ **منصور** ادھیڑا خوب دھن ڈالا — فلک لایا ستم بے چارۂ نداف کے اوپر (انشا، ج۱، ص۱۶۷)

جوں سرِ **منصور** یہ سر خود سزائے دار تھا — ہم نے اپنے سر کو ناحق عشق خوباں میں دیا (مصحفی، ج۱، ص۶۲)

سر جب تلک کہ ہو نہ قلم حق ہے تو کوئی — کیا سرگزشتِ حضرت **منصور** لکھ سکے (شاہ نصیر، ج۳، ص۲)

رنج ہے عشق میں انداز سے باہر ناسخ — کہتے ہیں قامتِ **منصور** سے ہے دار دراز (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ص۲۲۴)

منصور بھی جو ہوں تو انا الحق کہیں نہ ہم — اپنے طریق میں نہیں یہ ماومن درست (آتش، ج۱، ص۳۳۰)

کون اس سرِ حقیقت سے ہو آگاہ و لے — دار پر کھنچتا ہے منصور کو کیوں کہنے سے حق (ظفر، ۱۹۵)

خدا بنتا تھا منصور اس لئے مشکل یہ پیش آئی — نہ کھنچتا دار ثابت اگر کرتا خدا ہونا [کذا] (اکبر، ج ۱، ص ۸۶)

منصور کو ہوا لبِ گویا پیامِ موت — اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی (اقبال، ۱۲۸)

رقابت علم و عرفاں میں غلط بینی ہے منبر کی — کہ وہ حلاج کی سولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا (اقبال، ۳۶۰)

ای بسا منصور پنہان ز اعتماد جان عشق — ترک منبر ہا بگفتہ برشدہ بردار ہا (مولوی، شمارہ ۱۳۲)

حلاج بر سر دار این نکتہ خوش سراید — از شافعی نپرسند امثال این مسائل (حافظ، ص ۲۰۹)

بہ سخن دعوی حق را نتوان برد از پیش — ہر کہ سر در سر این کار کند منصور است (صائب، ص ۲۹۵)

منصور کا نعرہ ''انا الحق'' اتنی کثرت سے شاعری میں آیا ہے کہ ایک مضبوط تلمیح کے طور نمایاں ہے۔ یہ نعرہ ایک دعویٰ ہے جس میں منصور کا سارا فلسفۂ عشق اور عقیدہ چھپا ہوا ہے۔ سودا اس کو منصور تک محدود کرتا ہے کہ اس کے سوا کسی عارف کا دعویٰ نہیں ہوسکتا۔ دراصل سودا منصور کی عارفانہ عظمت کو نمایاں کرنا چاہتا ہے۔ انشا اور ذوق اس نعرے کو زبان تک منحصر نہیں جانتے ہیں۔ ان کا پورا شعر اس بات سے کنایہ ہے کہ منصور کا عشق اور اس کا ادعا اس کے سارے رگ و پے میں رچا بسا ہے۔ ناسخ نے اس بات کو حیران کن کہا ہے کہ صرف ایک سچی بات کو شہرت ملی اور وہ منصور کا نعرہ ہے۔ اکبر ایسا شاعر ہے کہ منصور کو بالائے دار جانے کا مستحق جانتا ہے۔ یوسف سلیم چشتی اکبر کے شعر کی وضاحت میں کہتے ہیں:

''اس شعر میں اکبر کی طبع وقّاد نے علما کی تائید کے لیے عجیب نکتہ پیدا کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ خدائی کا دعویٰ کرنے پر علما نے قتل کا فتویٰ دیا، بالکل ٹھیک دیا کیونکہ اگر عالم مستی میں جب کہ انھیں اپنی ہستی کا شعور باقی نہیں رہا تھا صرف لفظِ حق زبان سے نکلتا تو گرفت نہ ہوتی لیکن انھوں نے تو یہ کہا کہ ''میں الحق ہوں'' انھوں نے بقائمی ہوش و حواس خدا ہونے کا دعویٰ کیا اور شریعت کی رو سے ایسا دعویٰ کفر ہے اس لیے علما کا فیصلہ بھی صحیح تھا۔ (۱۹۴)

فارسی عارف مولانا منصور کے پیشرو ہیں اس نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اب جس آزادی سے وہ اپنا نعرۂ الحق دنیا میں بلند کرتا ہے وہ منصور کا مرہونِ منت ہے۔ ان سب میں منصور کا بانگ ''انا الحق'' عاشق کی ہمت اور جسارت کا ثبوت ملتا ہے۔ ان کے ہاں یہ عارف کی بڑی نشانی ہے:

کون سے عارف کو دعویٰ یاں'' انا الحق'' کا نہیں — یہ ترانہ ختم لیکن ہو چکا منصور تک (سودا، ج ۱، ۲۵۶)

بھرا منصور کے لوہو سے اہل شرع نے تو بھی — انا الحق کے ابھر آئے ہیں پھر حرف شیشے میں [کذا]

(انشا، ج ۱، ص ۲۵۰)

انا الحق کہہ رہا ہے حضرتِ منصور ہے شیشا — بنا خورشید ے سے رشکِ شمعِ طور ہے شیشا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۷۶)

دعویٔ باطل سے ہو جاتے ہیں اکثر نامور — شہرہ کیا بانگِ انا الحق نے کیا منصور کا (ناسخ، ج ۱،ص ۲۴)

غلغلہ حرفِ انا الحق کا ہے قلقل کی صدا — بادۂ وحدت کا شیشہ سینہ ہے منصور کا (آتش، ج ۱،ص ۱۲۳)

صدا ہے خوں میں بھی منصور کے انا الحق کی — کہے اگر کوئی توحید اس قدر تو کہے (ذوق، ج ۱،ص ۳۶۰)

حضرتِ منصور ''انا'' بھی کہہ رہے ہیں حق کے ساتھ — دار تک تکلیف فرمائیں جب اتنا ہوش ہے (اکبر، ج ۲،۴۳)

ما بہ بغداد جہان جان، انا الحق می زدیم — پیش از آن کین دار و گیر ونکتۂ منصور بود (مولوی، شمارہ ۱۳۷)

منکر و نکیر یا نکیر و منکر: وہ دونوں فرشتے جو قبر میں مردے سے اس کے اعمال کے متعلق سوال کریں گے۔ سودا نے نکیر منکر کہہ کر یہ مراد لی ہے کہ گور میں بھی تنہائی کا ماحول نہیں ملے گا۔ مومن اس تلمیح کا استعمال کر کے کہتا ہے کہ جب اس دنیا میں رقیب کے طعن سے دل ٹوٹا ہوا ہو تو منکر نکیر کو پوچھنے کی کیا ضرورت ہوگی؟ اس سے یہ کنایہ مستعمل ہے کہ جب اس دنیا میں اتنی تکلیفیں اور مصیبتیں برداشت کرنا پڑتی ہیں تو ہم سے پوچھنے کی باری نہیں آئے گی۔ ہمیں اسی دنیا میں عذاب ملا ہے:

بغیر از گور، زاہد، کنجِ تنہائی کہاں سوجھی — نکیر و منکر اس جا ہوں تو پھر معلوم تنہائی (سودا، ج ۱،۵۶۱)

کیا پوچھو ہو منکر و نکیر آہ — بگڑے جو طعن غیر پر رات (مومن، ج ۱،ص ۷۳)

موسیٰ: موسیٰ بن عمران سلسلہ اسرائیلی کے مشہور و جلیل القدر پیمبر کا نام ہے۔ توریت میں ہے کہ عمر ۱۲۰ سال پائی۔ آپ کا زمانہ مورخین کے اندازے کے مطابق پندرہویں اور سولھویں صدی قبل مسیح کا تھا۔ (۱۹۵) صوفیانہ اصطلاح میں موسیٰ سے انسان کے جان و عقل و دین کو تعبیر کی جاتی ہے۔ (۱۹۶)

حضرت موسیٰ کے ساتھ جو تلمیحات وابستہ ہیں وہ شاعری میں ایک خاص جگہ پا گئی ہیں۔ مثال کے طور پر تابوت ربِ ارنی، موسیٰ، عصائے موسیٰ، بعثت موسیٰ، بلای دہگانہ، دم عیسوی، کوہ طور، لن ترانی، موسیٰ و خضر، یدِ بیضا۔

حضرت موسیٰ کوہِ طور، صحرائے سینا میں خدا سے ہم کلام ہوا کرتے تھے یہاں تک کہ ایک دن انھوں نے خدا سے کہا کہ (ارنی، ارنی انظر، ارنی گو، ربّ ارنی) خود کو مجھے دکھا۔ خدا کی طرف سے خطاب ہوا: لن، لن ترانی، یعنی کبھی مجھے نہ دیکھو گے۔ پھر خدا نے کوہ پر تجلی کی، لیکن پہاڑ اس تجلی کو برداشت نہ کرسکا اور موسیٰ بھی بے ہوش ہوگئے۔ سینا وہی طور جہاں حضرت موسیٰ پر اللہ کی روشنی پیدا ہوئی۔ (۱۹۷) طور پہاڑ ہے، برقِ تجلی اس چیز پر گرنی چاہیے جس کو شعور ہو، چناں چہ جب تجلی ہوئی تو پہاڑ سرمہ ہو گیا مگر حضرت موسیٰؑ صرف بے ہوش ہوئے۔ (۱۹۸) طور پر نورِ الٰہی کی تجلی مشہور درخت ''نخلِ طور''

جو وادی ایمن میں ہے ہوئی۔اس نخل کو نخلِ ایمن، نخلِ موسیٰ، شجرِ ایمن، شجرِ طور، شجرِ کلیم کہتے ہیں۔سورۂ اعراف میں ظہورِ تجلّی اور حضرت موسیٰ کا ذکر ہے۔جب حضرت موسیٰ وحی کے اشارے سے کوہ طور پر پہنچے اور اعتکاف پورا ہوگیا تو خداے تعالیٰ نے ان سے کلام کیا۔حضرت موسیٰ نے دیدار سے بھی شرف اندوز ہونا چاہا اس وقت خدانے کہا لن ترانی، تو مجھے نہیں دیکھ سکے گا۔(۱۹۹) لن ترانی کا ایک مطلب ہے اپنی تعریف آپ کرنا۔(۲۰۰)

لن ترانی، تجلّی، طور، ایمن، ان الفاظ میں جو ذخیرۂ تلمیحات کا مخفی ہے اس سے فارسی اور اردو کی ادبی روایت نے فائدہ اٹھایا ہے۔

جلوۂ یار کی مثال دیتے وقت شاعروں کے ذہن میں حضرت موسیٰؑ کا واقعۂ کوہ طور ''لن ترانی'' آتا ہے۔اس مضمون میں شعریت دل آویزی اور استعارہ سے فائدہ اٹھا کر حقیقت کو مجاز کے رنگ میں تبدیل کرنے سے جو لطف حاصل ہوسکتا تھا اردو شاعروں نے پوری طرح پر حاصل کیا ہے۔(۲۰۱)

لن ترانی جب انسان کے لیے استعمال ہوتا ہے تو کیا یہ غلط نہیں ہے؟ وارث احمدی اس حوالے سے کہتے ہیں کہ لن ترانی کے معنی اگر تکبیر اور شیخی کے لیے جاتے ہیں، تو غلط نہیں اور نہ اس سے کوئی قباحت لازم آتی ہے۔''تکبر'' اللہ تعالیٰ کی صفت ہے۔اگر یہ صفت کوئی انسان اپنانے کی کوشش کرتا ہے، تو اس کی اس سعی رایگاں کو شیخی کا نام دے کر اس کی تخفیف کی جاتی ہے، اس لیے اگر ''لن ترانی'' خدا کی بجاے کسی انسان سے منسوب ہو، تو اس کو بے جا تکبیر ونخوت سے تعبیر کرکے قائل کا مذاق اڑایا جاتا ہے۔(۲۰۲) ادب میں مایوس کرنے سے کنایہ ہے۔(۲۰۳)

فارسی ادب میں موسیٰ پر خدا کی تجلی کا مسئلہ ''ارنی'' اور ''لن ترانی'' اور '' تجلّی'' تینوں آیاتِ قرآن سے ماخوذ ہیں۔اس واقعے کے لیے تجلّی، تجلّی طور، برقِ تجلّی، برقِ طور، جلوۂ طور، جلوۂ ایمن، جلوہ سینا، جلوہ باری اور لن ترانی کی تلمیحات بھی مستعمل ہیں۔(۲۰۴)

فارسی ادب میں ارنی اور لن ترانی سوال و جواب کے معنی میں تلمیح کے طور پر آتا ہے۔اسی گفتگو کی وجہ سے موسیٰ کو کلیم اللہ کا لقب ملا ہے۔اس وقت اور مکان کو میقات کہا جاتا ہے۔اقبال کا شعر ہے:

وہی ناز آفریں ہے جلوہ پیرا نازنینوں میں چھپایا حسن کو اپنے کلیم اللہ سے جس نے (اقبال،۱۳۰)

جیسا کہ ذکر ہوا ہے یہ تلمیح عشقِ مجازی کے لیے بکثرت استعمال ہوئی ہے۔اس کی چند مثالیں ہیں: ولی نے محبوب کے چہرے کو کوہِ طور سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ روشنی ہے۔حاتم نے نگاہ کو طور کوہ سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ روشنی ہے۔ذوق تجلّی

یار کو اتنا سکون بخش جانتا ہے کہ اس کے بعد تجلیِ طور کی ضرورت نہیں پڑتی ہے۔ یہ تلمیح عشقِ حقیقی کے معنوں میں بہت دفعہ آئی ہے مثلاً درد کے شعر میں کوہِ طور تجلی کوہِ طور سے مراد دل پر عشقِ حقیقی کی تجلی ہے، کوہِ طور اور شیشہ دل کا استعارہ ہے، آتش بھی تجلیِ حق کے دیکھنے کے چاہنے والوں کو حضرت موسیٰ سے زیادہ مشتاق سمجھتا ہے۔ قائم، میر نے بھی دل کو طور سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ حق کی روشنی ہے، اسی طرح غالب نے اس تلمیح کو عارفانہ شعر میں خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے کہ اگر انسان تجلیِ حق سے غافل نہ ہو تو پھر کائنات کے ہر ذرہ حتیٰ کہ پتھر میں بھی تجلیِ حق کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ یہ شعر غالب کے فلسفۂ وحدت الوجود کو بیان کرتا ہے۔ اکبر بھی عشقِ حقیقی کی جانب اشارہ کر کے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ اگر کوئی تجھے دیکھے تو حضرت موسیٰ سے اوپر کونسے مقام پر نازل ہوگا؟ کبھی شاعر واقعۂ طور کو اپنے حقیقی معنوں پر استعمال کرتا ہے لیکن اکثر شعرا نے اس واقعے سے فائدہ اٹھا کر اپنے خیالات کو کنایۃً بیان کیا ہے۔ مثال کے طور پر مصحفی نے تجلی کوہِ طور کو کسی غمزدہ نالے کی روشنی کا سبب بتایا ہے۔ اس کے شعر میں حسنِ تعلیل کی صنعت موجود ہے:

تجھ مکھ کی آرسی میں ہے نورِ خدا عیاں	روشن ہے تجھ جمال ستی کوہ طور صبح (ولی، ص ۱۳۰)
تاباں ہے اس نگاہ سیں مجھ دل میں نور آج	جس نور سیں ہوا ہے ہر اک کوہِ طور آج (حاتم، ص ۱۱۹)
بھرا مے سے نہیں، یہ نور سے معمور ہے شیشا	تجلی پر نظر کر اس کی کوہِ طور ہے شیشا (درد، ۱۳۸)
جلایا کوہ تیں موسیٰ، عبث برقِ تجلی سے	اس آتش میں تو جل بجھنے کو دل کا طور بہتر تھا (قائم، ج ۱، ۲۱)
طرفہ آتش خیز سنگستاں ہے دل	مقتبس یاں سے ہے شعلہ طور کا (میر، ج ۲، ۱۹)
موسیٰ کے تئیں اوجِ تقدس پہ غش آیا	شب نالہ کیا تھا طرفِ طور کسی نے (مصحفی، ج ۴، ص ۴۴۴)
پرساں جو ترے حسن کے عالم کا ہے مجھ سے	مشتاق ہے موسیٰ سے تجلی کے بیاں کا (آتش، ج ۱، ص ۲۱۱)
جلوۂ یار لبِ بام جو دیکھا ہوتا	طور پر جا کے نہ سائل کبھی موسیٰ ہوتا (ذوق، ج ۱، ۱۹۱)
اے وائے غفلتِ نگہ شوق! ورنہ یاں	ہر پارہ سنگ لختِ دل کوہِ طور تھا (غالب، ۱۹)
وہ تو موسیٰ ہوا جو طالبِ دیدار ہوا	پھر وہ کیا ہوگا کہ جس نے تمھیں دیکھا ہوگا (اکبر، ج ۱، ص ۸۶)

اس تلمیح سے متعلق فارسی شاعری اور اردو غزلیات میں اشتراکات کم پائے جاتے ہیں۔ ان کا سراغ کہیں کہیں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر سنائی تجلیِ حق سے مستفیض ہونے کے لیے معرفت کو لازمی سمجھتا ہے۔ اگر چہ اس کا شعر غالب کے مذکورہ شعر سے بہت تھوڑا ملتا جلتا ہے لیکن سنائی کا لہجہ صریح ہے۔ مولوی یہ روشنی پانے کے لیے عشقِ حق کو ضروری

کہتا ہے۔اس کی شرط یہ ہے کہ دل شرابِ حق سے بھرپور ہو۔یہ شعر بھی درد کے ذکر شدہ شعر سے ملتا جلتا ہے۔حافظ جہالت اور بے خبری کے اندھیرے سے نجات پانے کے لیے تجلیِ حق کو پکار کر طلب کرتا ہے کیوں کہ اس کا زمانہ خلفشار اور ظلم سے بھرپور تھا۔

علم یابد کہ کند جای تو کرسی وصدور ورنہ از طور کسی موسیِ عمران نشود (سنائی،۱۷۷)

کوہ طور از بادہ اش بیخود شد و بدمست شد ماچہ کوہ آہنیم آخر چہ سنگ خارہ ایم (مولوی،شمارہ ۱۵۹۴)

شب تار ست ورہ وادی ایمن درپیش آتش طور کجا موعد دیدار کجاست (حافظ،۱۵)

مددی گر بچراغی نکند آتش طور چارۂ تیرہ شب وادی ایمن چکنم (حافظ،۲۳۷)

اقبال کی شاعری میں یہ تلمیح بار بار آئی ہے۔اقبال عشقِ حقیقی سے کنایہ لیتے ہوئے اس تجلّی کو موجودہ زمانے میں ظہور میں آنے کا خواہشمند ہے اور اس واقعہ کو ایک خوش اسلوب لہجے میں ادا کرتا ہے۔سعداللہ کلیم اس حوالے سے کہتے ہیں:

"طور اور اس کے متعلقات کو مختلف معنوی سیاق وسباق میں اقبال نے کہیں مشبہ بہ، کہیں مستعارمنہٗ اور کہیں تلمیحی حیثیت میں کئی بار برتا ہے۔کثرتِ استعمال سے ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ "حسن مطلق" کے ساتھ اقبال کا کتنا لگاؤ تھا۔کیوں کہ اس حسن کے جلوے سے الگ طور کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔"(۲۰۵)

کھنچے خود بخود جانبِ طورِ موسیٰ کشش تیری اے شوقِ دیدار کیا تھی!(اقبال،۱۲۵)

کب تلک طور پہ دریوزہ گری مثلِ کلیم اپنی ہستی سے عیاں شعلۂ سینائی کر (اقبال،۳۱۱)

وہ دانائے سبل ختم الرسل، مولائے کلؑ جس نے غبارِ راہ کو بخشا فروغِ وادیِ سینا (اقبال،۳۶۳)

مثلِ کلیم ہو اگر معرکہ آزما کوئی اب بھی درختِ طور سے آتی ہے بانگِ لاتخف (اقبال،۳۷۳)

سراج کے شعر میں لن ترانیاں مایوس کن جوابوں سے کنایہ ہے۔اسی طرح ناسخ کے شعر میں لن ترانی لیلیٰ کے عشق کے وصال کی ناکامی سے کنایہ ہے۔ذوق اور اکبر کے اشعار میں بھی ناکامی و یاس سے کنایہ ہے۔آتش کے شعر میں ارنی، لن ترانی سوال و جواب سے کنایہ ہے۔

مجہ دل کے کوہِ طور کوں سرمہ کئے ہو تم باقی ہیں اب تلک بھی وو ہی لن ترانیاں (سراج،ص ۵۱۹)

نخلِ وادیِ ایمن کردے بید مجنوں کو تیرے رنگ میں لیلیٰ بانگ لن ترانی ہے (ناسخ،ج ۱،ص ۴۳۵)

منہ دکھاؤ، بہت رہی تکرار ''ارنی '' اور'' لن ترانی'' کی (آتش، ج ۲، ص ۱۹۸)

دیکھ سکتا جو تجلّیِ رخ جاناں کو **لن ترانی** کا سزاوار نہ موسا ہوتا (ذوق، ج ا، ۱۹۰)

کوئی کیا سمجھے الطافِ خفی انکارِ جاناں کے یہ رمزِ لن ترانی حضرتِ موسیٰ سمجھتے ہیں (اکبر، ج ا، ص ۸)

سنائی اور مولانا کے اشعار میں لن ترانی مایوسی سے کنایہ ہے۔ خواجو کرمانی اور حافظ کے اشعار میں ارنی ذاتِ حق طلب و چاہت سے کنایہ ہے، یہ دونوں اشعار ملتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ شاعری میں حافظ خواجو کا پیرو تھا۔ صائب نے اگرچہ لن ترانی سے مایوسی سے کنایہ لیا ہے لیکن اس نے نشاطیہ لہجہ پیدا کر کے اسے محبوبِ حقیقی سے ہم کلامی کے برابر خیال کیا ہے:

من چون موسیٰ مانده ام اندر غم دیدار تو ہیچ دانی تا علاج **لن ترانی** چون کنم (سنایی، ص ۹۴۳)

تو آن نازنینی که در غیب بنی نگفتند هرگز ترا **لن ترانی** (مولوی، شماره ۳۱۱۶)

تا ببیند مگر نور تجلّی جمال ہمچو موسیٰ **ارنی** گوی به میقات آیند (خواجو، ۴۳۰)

با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم ہمچو موسیٰ **ارنی** گوی به میقات بریم (حافظ، ۲۵۷)

هر که راه گفتگو در پردهٔ اسرار یافت چون کلیم از ''**لن ترانی**'' لذت گفتار یافت (صائب، ۲۳۰)

ید بیضا: موسیٰ کا ایک اور معجزہ یہ تھا کہ جب اپنے دائیں ہاتھ کو گریبان کے اندر سے مس کر کے باہر نکالتے تو ان کی ہتھیلی آفتاب کی مانند چمکنے لگتی تھی اور پیغامِ حق کے لیے دلیل و حجت کا کام دیتی تھی۔ محمود نیازی اس تلمیح کی وضاحت میں مزید کہتے ہیں کہ حضرتِ موسیٰ کی ہتھیلی بچپن میں آگ سے جل گئی تھی اور آخر میں یہی ان کے سب سے بڑے معجزے ید بیضا کا سبب بھی بنی تھی۔ (۲۰۶)

یہ معجزۂ یدِ بیضا ہے جس کو بیضا، دستِ منور، دستِ موسیٰ، کفِ موسیٰ، کفِ موسوی، معجزِ موسیٰ، یدِ بیضا، ید بیضای موسی عمران بھی کہا جاتا ہے۔

اردو غزلیات میں اکثر شعروں میں یہ تلمیح عشقِ مجازی کے طور پر آئی ہے۔ مثال کے طور پر مصحفی نے اپنے دو اشعار میں محبوب کے ہاتھ اور اپنے دل کے آبلے کو یدِ بیضا سے تشبیہ دی ہے۔ وجہ شبہ ان دونوں کی روشنی ہے۔ شاہ نصیر نے (پہلے شعر) محبوب کے رخ کو یدِ بیضا سے تشبیہ دی ہے۔ ناسخ کے ہاں کثرت سے یہ تلمیح ملتی ہے جس کی کئی مثالیں پیش ہیں۔ اس نے محبوب کے دستِ حنائی، محبوب کے سارے جسم (نورِ محبوب کے پورے وجود کا استعارہ ہے)، دستِ یار کو یدِ بیضا سے تشبیہ دی ہے۔ آتشِ نے (دوسرے شعر) نقشِ پا کو یدِ بیضا سے تشبیہ دی ہے۔ کہیں کہیں مجاز سے ہٹ کر

شاعر حقیقت کی طرف رخ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر شاہ نصیر نے عشقِ حقیقی سے بھرپور دل کو یدِ بیضا سے تشبیہ دی ہے۔ ذوق نے وصالِ حق کے راستے میں پڑے ہوئے آبلے کو یدِ بیضا سے تشبیہ دی ہے۔ پاؤں کے آبلہ سے مراد جان پر صدمہ ہے۔ یدِ بیضا سے تشبیہ دینے کا یہ مقصد ہے کہ اس صدمے سے تکلیف نہیں بلکہ لذت کا محسوس ہونا ہے۔ پاؤں پر آتش (پہلے شعر) اور غالب نے یدِ بیضا کو اپنے حقیقی معنوں پر مبنی یعنی حضرت موسیٰ کے معجزے کی بنیاد پر استعمال کیا ہے۔ اقبال کے شعر میں قرآن مجید کی آیت کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ اقبال نے فقر کے ہاتھوں کو حضرت موسیٰ کے دست مبارک (ید بیضا) سے نسبت دی ہے۔

ساعد کے حسن سے یدِ بیضا خجل ہوا	جب اس کی آستین کی مہری الٹ گئی (مصحفی، ج ۱، ص ۴۱۵)
آتش سے عشق کی جو پڑا دل میں آبلہ	وہ آبلہ بنا یدِ بیضا کلیم کا (مصحفی، ج ۴، ص ۲)
رشکِ یدِ بیضا کفِ آئینہ نہ کیوں ہو	اس شوخ کا عکسِ رخِ پرنور پڑا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۵۱)
تجلی گہ نہ کیوں ہو میکدہ، پرنور ہے شیشہ	یدِ بیضائے موسیٰ، جامِ شمعِ طور ہے شیشہ (شاہ نصیر، ج ۲، ۴۲۴)
باندھتا ہوں جب کہ میں دستِ حنائی کا خیال	خواب میں موسیٰ دکھاتا ہے یدِ بیضا مجھے (ناسخ، ج ۱، ص ۳۳۷)
کس کو اے نورِ مجسّم ترے آگے ہو فروغ	کر دیا تو نے چراغِ یدِ بیضا خاموش (ناسخ، ج ۲، حصہ ۱، ص ۲۳۳)
ہاتھ پر رکھ کے دیا مجھ کو شرابِ پرنور	آج ساقی نے دکھایا یدِ بیضا مجھ کو (ناسخ، ج ۱، ص ۲۵۳)
دکھایا حسن سے اعجاز موسیٰ کلکِ قدرت نے	ید بیضا بنایا پورِ انگشتِ حنائی کا (آتش، ج ۱، ص ۴۸)
حسن کا افسوں دکھاتا معجز روح اللّٰہی	نقشِ پا تیرا یدِ بیضا سے بیعت مانگتا (آتش، ج ۱، ص ۶۴)
طلبِ حق میں اگر بادیہ پیما ہوتا	میرا ہر آبلۂ پا یدِ بیضا ہوتا (ذوق، ج ۱، ۱۹۰)
حسنِ آشفتگیِ جلوہ، ہے عرضِ اعجاز	دستِ موسیٰ بسرِ دعویِ باطل باندھا (غالب، ۱۵)
نہ پوچھو خرقہ پوشوں کی ارادت ہو تو دیکھ انکو	**ید بیضاء** لئے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں (اقبال، ۱۳۰)

فارسی شاعروں میں مولانا کے ہاں یہ تلمیح برمحل آئی ہے۔ مولانا کے ارشاد کے مطابق موسیٰ کے ید بیضا یا قلب صافی میں جو نور تھا وہی نور ہر انسان کے لیے قابلِ استفادہ ہے۔ (۲۰۷) حافظ نے یدِ بیضا کے معجزے کو سب سحروں سے برتر بتایا ہے۔ وہ سحر اور معجزے کے فرق کا تعین کرتا ہے۔ صائب نے اردو غزل گوؤں کی طرح اس تلمیح کو عشقِ مجازی میں استعمال کیا ہے۔ اس نے محبوب کی ادا کو کفِ موسوی سے تشبیہ دی ہے:

چو گرد سینۂ خود طوف کردیم یدِ بیضا ز جیب جان برآریم (مولوی، شمارہ ۱۵۳۱)

این ہمہ شعبدۂ خویش کہ می کرد اینجا سامری پیش عصا و ید بیضا می کرد (حافظ، ۹۶)

دم عیسوی از بہارت نسیمی کف موسوی برگی از بوستانت (صائب، ۲۰۳)

عصائے موسیٰ: عصائے موسیٰ آنحضرت کا ایک اور معجزہ ہے۔ آنحضرت نے اپنے عصا کو دریائے نیل پر ضرب لگا کر اس کو دو حصوں پر تقسیم کیا، پھر وہ اور قومِ بنی اسرائیل وہاں سے گزر گئے۔ شاہ نصیر نے دل کی آہ کو عصائے موسیٰ اور ناسخ نے گیسو کو عصائے موسیٰ سے تشبیہ دی ہے۔ مولوی عشق کے معجزے کو عصائے موسیٰ سے تشبیہ دیتا ہے، یہ اس بات سے کنایہ ہے کہ عشق سے مشکل ترین کام حل ہو جاتا ہے:

موسیٰ صفت نہ کیونکر دل آہ کا عصا لے سنگِ رہِ تمنا یاں طور ہے ہمارا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۳۰)

یہ اپنے اژدرِ گیسو دکھا دیے تم نے بڑا کمال یہی تھا عصائے موسیٰ میں (ناسخ، ج ۲، حصہ ۱، ص ۲۶۲)

بخورد عشق جہان را چو عصا از کف موسیٰ بہ زبانی کہ بسوزد ہمہ را ہمچو زبانہ (مولوی، شمارہ ۲۳۷۴)

موسیٰ کو بولنے میں لکنت تھی۔ ناسخ نے اپنے آپ کی زبان کو صنم کی شیریں گفتاری کے سامنے عاجز ہونے میں لکنتِ موسیٰ سے تشبیہ دی ہے:

عجز سے عیسیٰ کو بھی لکنت ہو موسیٰ کی طرح اے صنم! اعجاز ہے ایسا تری گفتار کا (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۸۳)

لیلۃ القدر: ماہِ مبارکِ رمضان کی ایک رات ہے جس میں قرآنِ پاک نازل ہوا ہے۔ اس رات کا تعین مشکل ہے۔ اگرچہ شیعہ اور سنی فرقوں کے درمیان ۱۹، ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۷ اور ۲۹ ہونے کا شک ہے۔ اسی لیے ان راتوں میں مناجات کا ثواب زیادہ ہوتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ اسی رات کو انسان کی تقدیر ایک سال کے لیے لکھی جاتی ہے۔ ولی نے زلف کی سیاہی کو لیلۃ القدر سے تشبیہ دی ہے۔ آتش نے اس رات کو وصالِ حق کا قرار دیا ہے:

بنائی ہے جہاں میں لیلۃ القدر سیاہی تجھ زلف کی وام لے کر (ولی، ص ۱۴۶)

لیلۃ القدر کنایہ نہ شبِ وصل سے ہو؟ اس کا افسانہ میانِ رمضاں ہے، کہ جو تھا (آتش، ج ۱، ص ۵۴)

مہدی: شیعوں کا عقیدہ ہے کہ امام آخر الزمان یا امام مہدی کہ امام حسن عسکری کے خلف الرشید ہیں نظروں سے غائب ہیں اور ایک معینہ وقت پر ظہور کریں گے۔ حدیثوں کے مطابق یہ وہ زمانہ ہوگا جب کفر اور برائی سب جگہ پھیل جائے گی۔ شعرا بھی آنحضرت کے ظہور کی دعا مانگتے ہیں:

ظہورمہدیؑ دیں کا سنیں گے آج کل مژدہ خدا کے فضل سے اب یہ صف نامرد اٹھتی ہے(انشا، ج۱،ص۳۵۱)

آتش **ظہورِ مہدیؑ** دیں ہو خدا کرے تا چند بے چراغ یہ معمورہ اب رہے(آتش، ج۲،ص۱۶۹)

مہرووفا: مشہور عشقیہ کہانی ہے جس میں ایک آدمی مہر کا نام ایک عورت ''ماہ'' پر عاشق ہوتا ہے(**۲۰۸**)۔سیروس شمیسا اس کا یہ حوالہ دیتا ہے کہ مہر و وفا عاشق و معشوق کے نام ہیں۔یہ تلمیح دو پہلوؤں سے ایک اپنے لغوی معنوں کی بنی پر دوسرے عشقیہ کہانی کی بنیاد پر استعمال ہوتی ہے۔یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔انشا نے پہلے شعر میں مراعاۃ النظیر پیدا کر کے پانچ معشوقوں کے نام لیے ہیں اور دوسرے شعر میں مہر و وفا کہہ کہ اس کہانی کے علاوہ ان کے لغوی معنوں سے بھی کنایہ لیا ہے۔اسی بنا پر اس تلمیح میں صنعتِ ایہام ہے۔حافظ کے اشعار میں بھی بالکل یہی صنعت اور کنایہ موجود ہے:

ہیں تیرے در پہ آ کر ہر ایک سر بہ سجدہ لیلیٰ و مہر وعذرا، شیریں، ایاز پانچوں(انشا، ج۱،ص۲۶۱)

آپ کی اس جناب کو مہر و وفا سے ربط کیا بندہ نواز ہے بعید، اپنے تو یہ قیاس سے(انشا، ج۱،ص۳۴۴)

اورنگ کو گلچہر کو نقش وفا و مہر کو حالی من اندر عاشقی داو تمامی می زنم(حافظ،۲۳۶)

ماقصۂ سکندر و دارا نخواندہ ایم از ما بہ جز حکایت مہر و وفا مپرس(حافظ، قدسی، ص۲۴۸)

نادرشاہ: نادرشاہ افشار نے بہت سی مہمیں سر کیں۔اس نے ہندوستان پر حملہ کیا، نادر کے سپاہیوں نے دہلی میں قتل عام کیا اور نادر کے ہاتھ بے شمار دولت لگی۔یہ تلمیح بغاوت سے کنایہ ہے۔مصحفی اپنی تیز زبان میں ایسی جسارت دیکھتا ہے کہ نادرشاہ کے سامنے بھی بول سکتا ہے:

زبانِ مصحفی یارو ہے وہ آتش کا پرکالہ کہ حکمِ قتل ہو تو پیشِ **نادرشاہ** بول اٹھے(مصحفی، ج۳،ص۳۵۱)

نادعلی: بعض تاریخ دانوں کے مطابق نادعلی وہ دعا ہے جو احد میں رسول پاک پر نازل ہوئی ہے۔اسے پڑھنے کی تکرار سے گم ہوا شخص یا چیز پائی جاتی ہے۔(**۲۰۹**) ولی یار کے وصال کے لیے یہ دعا پڑھتا رہتا ہے۔یہاں یہ تلمیح اس بات سے کنایہ ہے کہ شاعر وصالِ یار کی دعا مانگتا ہے:

اے ماہ جبیں مہر لقا تیری جبیں پر کرتا ہوں ہر اک دم منیں دم **نادِعلی** کوں(ولی، ص۱۹۴)

نافۂ تاتار: تاتار کی اونٹنی کا نافہ خوشبو میں بہت مشہور ہے۔شاعروں نے محبوب کی خوشبوے زلف کو اس سے تشبیہ دی ہے:

قدر اوس **نافۂ تاتار** کی مجھ سیں پوچھو یار کی زلف کی مہکار کوں کوئی کیا جانے(سراج، ص۵۹۳)

زلفِ مشکیں کے ترے تار ہیں وہ اے کافر جن سے پہنچے ہے سدا **نافۂ تاتار** کو فیض(ظفر،۱۷۵)

نرگس: نرگس مشہور پھول ہے جس کی دو قسمیں معروف ہیں ایک شہلا اور ایک عبہر۔ نرگس کی جس قسم سے شعرا محبوبوں کی آنکھ کو تشبیہ دیتے ہیں وہ شہلا ہے۔ موجودہ نفسیات میں نرگسیت ایک ذہنی الجھن یا بیماری کا نام ہے۔ جس میں انسان اپنی ہی ذات میں مگن ہو کر رہ جاتا ہے اور خارجی دنیا کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ (۲۱۰)

یونانی صنمیات میں نرگس وہ خوبرو نوجوان ہے جو خود اپنے حسنِ دلفریب پر مرمٹا تھا اور ہر وقت تالاب کے کنارے بیٹھا پانی میں اپنا عکس دیکھا کرتا تھا، اسی محویت واستغراق کے عالم میں وہ آبجو میں گر پڑا۔ اس کی رعنائی، دل فریبی اور خود پسندی کی یاد تازہ کرنے کے لیے آبجو کے کنارے نرگس کا پھول شگفتہ ہوا اور یوں پہلی بار چشمِ عالم نے اس خوبصورت پھول کی شکل دیکھی جسے شعری دنیا میں علامت کے طور پر استعمال ہوتا تھا۔ نفسیات کی اصطلاح میں خود پسندی کا مرض نرگسیت کہلاتا ہے۔ نرگس کی آنکھ پہلے یونانی صنمیات کی طرف لے گئی تھی، اب ایران میں ان ترک محبوبوں کی کثرت کی یاد دلاتی ہے جن کی آنکھیں نرگس کے پھول سے مشابہ تھیں اور نقادوں نے ان ترک محبوبوں کے متعلق یہ بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ جب تک عاشقی ترک محبوبوں سے اور غلاموں سے منسوب رہی شعر میں سوز و گداز کا عنصر کم اور نشاط کا پہلو زیادہ نمایاں رہا۔ (۲۱۱) نرگس مختلف تراکیب میں استعمال ہوتا ہے:

نرگسِ بیمار: مجازاً چشمِ مست، چشمِ معشوق، چشمِ نیم باز (۲۱۲) چناں چہ ان اشعار میں نرگسِ بیمار محبوب کی چشمِ مست کا استعارہ ہے۔ انشانے اس صنعتِ استعارہ کے ساتھ اس سے متعلق کہانی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے صنعتِ ایہام پیدا ہوئی ہے۔ ان اشعار میں اس ترکیب کے ساتھ پھول، طبیب، عیادت جیسے الفاظ آئے ہیں اور مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

جس زمیں پر ہوں ترے کشتۂ دیدار کے پھول — کیوں نہ پھر واں سے اگیں نرگسِ بیمار کے پھول (انشا، ج ۱، ص ۲۲۳)

کون آتا ہے عیادت کو دلِ زار کے پاس — لوگ سب جمع ہیں اس نرگسِ بیمار کے پاس (مصحفی، ج ۱، ص ۲۱۵)

چہرہ اس گل کا چمک جاتا ہے جس دم باغ میں — بند ہو جاتی ہیں آنکھیں نرگسِ بیمار کی (ناسخ، ج ۱، ص ۴۳۸)

چشمِ عنایت سے بچی جاں؟ مجھے — نرگسِ بیمار نے اچھا کیا (شیفتہ، ۳۷)

کریں وہ کس کی دوا دیکھتے ہیں روز طبیب — تیرے اس نرگسِ بیمار کا بیمار نیا (ظفر، ج ۱، ۱۸)

کیجیے اپنی نگاہ فتنہ افزا کا علاج — نرگسِ بیمار کو بیمار رہنے دیجیے (اکبر، ج، ص ۱۶۴)

نرگسِ شہلا: نرگس کا اعلیٰ قسم کا پھول ہے جس میں زردی کی بجائے سیاہی ہو اور چشمِ انسان سے نہایت مشابہ ہو کیوں کہ

شہلا کے معنی میش چشم کے ہیں۔ (۲۱۳) ان اشعار میں نرگسِ شہلا سے مراد نشیلی آنکھیں ہیں جن کی سیاہ پتلی بڑی ہو:

نظارہ کروں نرگسِ شہلا کو شب و روز — پر دید تری نرگسِ جادو نہ کروں میں (سودا، ج۱، ۳۴۷)

گلابی لال ہوئے بینگے کلی سے نوش سن تج کوں — چمن میں ہے کھڑی لے جام نیلم نرگسِ شہلا (حاتم، ص۱۰۰)

روئیدگی سے نرگسِ شہلا کی ہے عیاں — دیدار کا ترے کوئی حیراں ہے زیرِ خاک (قائم، ج۱، ۱۰۷)

کیا غم ہے اگر خیر نہیں آنکھ لڑائے — یہ نرگسِ شہلا تو فقیروں کے کدو سے (انشا، ج۱، ص۴۷۶)

سر بہ جیب اہلِ نظر شام و سحر رہتے ہیں — آنکھ اونچی تری کیا نرگسِ شہلا اٹھے (شاہ نصیر، ج۳، ۲۴۵)

نرگسِ فتاں: وہ آنکھیں جو جادو کر کے فتنہ کرتی ہیں:

آسماں کی نہ یہ چالیں ہیں نہ جادو کے یہ رنگ — سب سے اس نرگسِ فتاں کے ہیں انداز جدا (اکبر، ج۲، ص۱۷۰)

نرگسِ مخمور، نرگسِ مستانہ، نرگسِ مے گوں: نشیلی آنکھ، چشمِ خمار آلود، ان اشعار میں ان تراکیب کے ساتھ انگور، پھول، تاک، خمار، ساغر، صہبا، غنچہ، گل، مئے کے الفاظ آئے ہیں جن مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

خیالِ نرگسِ مخمور ہے، از بس کہ دردافزا — مزاجِ ناتواں میرے کوں بیماری کا ساماں ہے (سراج، ص۶۵۸)

کیا کروں گا لے کے واعظ ہاتھ سے حوروں کے جام — ہوں میں ساغر کش کسی کی نرگسِ مخمور کا (سودا، ج۱، ۴۱)

اس نرگسِ مستانہ کو کر یاد کڑھوں ہوں — کیا گر یہ سرشار مجھے بے سبب آیا (میر، ج۳، ۴۰)

کر آنکھیں بہم چرخ نے خوبانِ جہاں کی — نام اس کا رکھا نرگسِ مخمور کا خوشا (مصحفی، ج۵، ص۵۰)

روئے جب تاک کے اس نرگسِ مخمور کو ہم — جو گرا اشک سو وہ دانۂ انگور ہوا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۱۱)

نے بر میں رہے خرقہ نہ سر پر رہے دستار — صوفی کو جو وہ نرگسِ مخمور سے لوٹیں (ظفر، ۶، ۲۷۶)

نزع میں بھی دھیان تھا اس نرگسِ مخمور کا — مجھ کو شربت میں مزا آیا مئے انگور کا (ذوق، ج۱، ۱۷۷)

گل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی — سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز (غالب، ۴۸)

کسی کی نرگسِ مے گوں نے کھودئے ہیں ہوش — یہ بے خودی نہیں صہبائے ارغوانی سے (شیفتہ، ۱۶۶)

خوابِ نوشیں سے ترا بیدار ہونا الاماں — یہ خمارِ نرگسِ مستانہ یہ آثارِ صبح (اکبر، ج۲، ص۱۵)

نظیری: محمد حسین نام، نظیری تخلص اور نیشاپور وطن تھا۔ فارسی کا مسلم الثبوت شاعر مانا جاتا ہے۔ اپنے وطن سے برِعظیم پاک و ہند چلا آیا تھا۔ عبدالرحیم خان خاناں اس کا مربی تھا۔ نظیری ۱۶۰۲ء میں حج کو گیا اور واپس آ کر پھر خانِ خاناں کی سرکار سے منسلک

ہوکر احمد آباد میں رہنے لگا۔ وہیں ۱۶۱۳ء میں انتقال کیا۔ اس نے فارسی دیوان یادگار چھوڑا۔ نظیری کا اصل میدان غزل ہے۔ اس کی توجہ لفظوں کے انتخاب اور ترکیبوں کی تراش خراش پر زیادہ رہتی تھی۔ نظیری اس طرز تغزل کا امام ہے۔ نازک خیالات اور وارداتِ عشق کا لطیف بیان اس کی خصوصیات میں ہیں۔ (۲۱۴) ولی نے تلمیح نظیری میں صنعتِ ایہام پیدا کی ہے۔ پہلے پہلو سے نظیری سے مراد اس کی اعلیٰ سطح کی تراکیب و الفاظ کا استعمال ہے، اس پہلو میں مجازِ مرسل بھی ہے، دوسرے پہلو نظیری مراد زیادہ تر اس کے لغوی معنی ہیں، یعنی ایک جیسے۔ دونوں مصرعوں میں نظیری اور نظیر میں صنعتِ تجنیس ہے:

ہم پاس آ کے بات **نظیری** کی مت کہو   رکھتے نہیں نظیر اپس کی سخن میں ہم (ولی، ص ۱۷۰)

نفسِ لمّارہ: اصطلاحِ تصوّف میں وہ نفس یا انسانی خواہش جو آدمی کو شرعی ممنوع کاموں اور بری عادتوں کی طرف جبر وسختی کے ساتھ راغب کرے۔ انسان کی شیطانی صفت۔ (فرہنگِ آصفیہ، ج ۴، ذیلِ نفس، امارہ) آتش نے اس تلمیح کو اصلی معنوں میں استعمال کیا ہے:

یا علیؑ کہہ کر بتِ پندار توڑا چاہیے   نفسِ لمّارہ کی گردن کو مروڑا چاہیے (آتش، ج ۲، ص ۳۱۸)

نمرود: نمرود کی خدائی سے مراد باطل اور ناقص خدائی ہے۔ نمرود کا تعلق حضرت ابراہیم کے زمانے سے ہے۔ نمرود کی اصل لم یمُت ہے یعنی وہ شخص جو کبھی نہ مرے۔ (۲۱۶) فارسی ادب میں نمرود سرکش اور باغی چہرہ ہے کہ ابراہیم خلیل کے سامنے اس کا تعارف ہوتا ہے۔ آتشِ نمرود وہ آتش ہے جسے نمرود کے حکم پر جلایا گیا تاکہ ابراہیم خلیل کو اس میں جلایا جائے اور آتش خدا کے حکم سے ٹھنڈی ہوگئی۔ اس سے مراد باطل پرستی اور اس طرف سے حق پرستوں کو ایذاؤں کا سلسلہ ہے۔ (۲۱۶)

اردو غزلیات اور فارسی شاعری میں یہ تلمیح مختلف پہلوؤں میں استعمال ہوئی ہے۔ عشقِ مجازی، عشق، حقیقی اور قدرتی منظر پیش کرنے میں، عشقِ مجازی میں عشق کے درد سے جو دل میں آتش جلاتا ہے، اس کے لیے آتشِ نمرود کو تشبیہ یا استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ولی نے محبوب کے رخ کی روشنی سے جو دل میں آتش لگ گئی ہے اس کو آتشِ نمرود سے تشبیہ دی ہے۔ سراج نے عشقِ حقیقی کے لیے اس تلمیح کا استعمال کیا ہے کہ وصالِ حق کے لیے آتشِ نمرود سے گزرنا پڑے گا۔ یہاں آتشِ نمرود امتحاں سے کنایہ ہے۔ یہی مطلب صائب کے شعر سے نکلتا ہے۔ حافظ نے بہار میں جو لالہ کے پھول سے سرخی کی لہریں امنڈتی ہیں اس کو آتشِ نمرود کے لیے استعارہ کیا ہے۔ آئین دین زرتشتی سے مراد عیدِ نوروز ہے۔ ان اشعار میں جہاں آتش کے ساتھ گلزار کا لفظ آیا ہے، وہاں صنعتِ تضاد موجود ہے:

نور تجھ رخسار کا سینے میں ہے نت جلوہ گر   مجمر دل **آتش نمرود** در کھتا ہے ہنوز (ولی، ص ۱۵۱)

ملے گلزارِ ابراہیم اس کوں وصلِ جاناں کا　　جو کوئی اوّل برہ کی **آتش نمرود** کوں دیکھے (سراج، ص ۵۸۵)

ہے بخیر انجام اے دل غم نہ کھا　　سوزِ فرقت **آتشِ نمرود** ہے (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۵۸)

بہ باغ تازہ کن آئین دین زردشتی　　کنون کہ لالہ برافروخت **آتشِ نمرود** (حافظ، ۱۴۹)

نیست دلگیری ز دنیا بندۂ تسلیم را　　**آتش نمرود** گلزار ست ابراہیم را (صائب، ۳۶)

نوح: حضرت نوح بن لامخ یا لمک عراق میں ایک قدیم پیمبر گذرے ہیں۔ حسب روایت توریت حضرت آدم سے دسویں پشت میں تھے۔ آپ گریہ وزاری بہت کیا کرتے تھے۔ عمر ۹۵۰ سال کی پائی۔ (۲۱۷) کہیں شاعر اپنے وفورِ گریہ کو گریۂ نوح سے تشبیہ دیتا ہے:

طوفانِ گریہ کی ہے مرے حد اک عمرِ نوح　　دریا نہیں کہ آج چڑھا کل اتر گیا (قائم، ج ۲، ۴۵)

فارسی ادب میں نوح کی کہانی اور خاص طور پر اس سے متعلق طوفان اور کشتی دلچسپ اور شیریں موضوعات بنے ہیں۔ نوح نے اپنی قوم کو طوفان سے بچانے کے لیے کشتی میں بٹھالیا۔ ان کا بیٹا فرعون کی جاہل قوم کے ساتھ عذابِ الٰہی سے دوچار ہوا۔ طوفانِ نوح مصیبت سے کنایہ ہے۔ یہ تلمیح اکثر مجازی معنوں میں آئی ہے۔ مثال کے طور پر جرات نے اپنے ہر ایک آنسو کو طوفانِ نوح سے پر جوش کہا ہے۔ مصحفی نے اپنی آنکھوں کو جو غمِ دل سے بھرپور ہیں طوفانِ نوح سے تشبیہ دی ہے۔ اس شعر میں مصحفی نے دو تلمیحات سے استفادہ کیا ہے، ایک مسیحا کا علاج، دوسرا طوفانِ نوح۔ ان سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح شاہ نصیر اور شیفتہ نے چشمِ پر آب کو طوفانِ نوح سے تشبیہ دی ہے۔ مومن نے آہ کو طوفانِ نوح سے تشبیہ دی ہے، جس سے دنیا میں دگرگونی آئے گی۔ آتش نے حسین چہرے کو طوفانِ نوح سے تشبیہ دی ہے۔ فارسی شاعری میں بھی یہ تلمیح مجاز کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر حافظ نے اپنے ایک شعر میں آبِ دیدہ کو طوفانِ نوح سے تشبیہ دی ہے۔ صائب نے دل کی تمنا کی شرح کو اتنا طاقت ور بتایا ہے کہ طوفانِ نوح کے صدمے سے بھی محفوظ ہے۔ حافظ نے اپنے پہلے شعر میں طوفانِ نوح کو بڑی مصیبتوں اور نوح کو مدبر راہبر کا استعارہ کیا ہے۔ دنیا کی مصیبتوں سے بچنے کا حل وہ صرف ایک اچھے اور عقلمند رہبر جیسے نوح کو جانتا ہے:

آنسو ہر ایک غیرتِ طوفانِ نوح ہے　　اب جوش پر یہ دیدۂ تر آئے ہے نظر (جرات، ج ۱، ص ۳۴۶)

میں مسیحا سے جو پوچھا چشمِ گریاں کا علاج　　یوں لگا کہنے کرے گا **نوح طوفاں** کا علاج؟ (مصحفی، ج ۳، ص ۱۰۳)

قدم نہ رکھ مری چشمِ پر آب کے گھر میں　　بھرا ہے **نوح کا طوفاں** حباب کے گھر میں (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۳۱)

رخِ انور دکھا کر خاک کا پیوند کرتے ہیں — حسیں ہونے سے طوفانِ نوحؑ کے فرزند کرتے ہیں (آتش، ج۱، ص۵۷۰)

آہ کی گرمی سے دنیا میں ہو جو تر خشک ہو — نوح کا طوفاں بھی ہو تو خشک ہو پر خشک ہو (مومن، ج۱، ص۱۸۰)

طوفانِ نوح لانے سے، اے چشم فائدہ؟ — دو اشک بھی بہت ہیں، اگر کچھ اثر کریں (شیفتہ، ۱۰۴)

گرت چو نوحِ نبی صبر ہست در غم طوفان — بلا بگردد و کام ہزار سالہ برآید (حافظ، ۱۵۸)

از آب دیدہ صد رہ طوفان نوح دیدم — وز لوح سینہ ہرگز نقشت نگشت زایل (حافظ، ۲۰۹)

نتوان ہزار سال بہ طوفان نوح شست — شرحی کہ ما بہ دل ز تمنا نوشتہ ایم (صائب، ۶۸۱)

کشتیِ نوح امن اور سکون سے کنایہ ہے لیکن کہیں کہیں شاعروں نے اپنے غم کو اتنا بڑا سمجھا ہے کہ کشتیِ نوح بھی اس کے سامنے کمتر نظر آتی ہے، مثال کے طور پر مصحفی کہتا ہے کہ اس کے گریے کی طغیانی سے کشتیِ نوح میں بھونچال آ گیا۔ شاہ نصیر نے اپنے دل کے لیے سمندر کا استعارہ کر کے اس میں ایسا طوفاں قائم کیا ہے کہ کشتیِ نوح کا گزرنا بھی اس سے ناممکن ہے۔ ان اشعار میں شاعروں نے مبالغہ سے کام لیا ہے۔ اس تلمیح سے سرچشمۂ حق کی طرف اشارہ بھی ملتا ہے۔ مثلاً ناسخ نے یہ کہا ہے کہ کشتیِ نوح جو طوفان سے بچ گئی اس میں حق کی طاقت کی نشانی دکھائی دیتی ہے۔ آتش بھی اسی روحانی کیفیت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ زمانے میں جتنی مصیبتیں ہوں خدا پر توکل کرنے والوں کی کوئی پروا نہیں کیوں کہ ان کے دل میں اللہ کی یاد کشتیِ نوح جیسی ہوتی ہے جو ان کو محفوظ رکھتی ہے۔ سعدی نے بھی بالکل آتش کی طرح اس تلمیح کو اسی مضمون میں باندھا ہے کہ جب اللہ کشتی باں ہو تو غم کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی ہے۔ مولوی نے دل کو کشتیِ نوح سے تشبیہ دی ہے کیوں کہ نوح کی طرح وہ بھی اپنے حق کی بارگاہ میں روتی ہوئی آنکھوں کے ساتھ راز و نیاز کرتا ہے:

کیا کہوں بات میں اس گریے کی طغیانی کی — کشتیِ نوح اسی گریے نے طوفانی کی (مصحفی، ج۱، ص۴۴۸)

جب نوح کو اندیشۂ کشتی ہو تو پھر خضر — دل پار مرا عشق کی دریا سے ہو کیونکر (شاہ نصیر، ج۲، ۳۲)

کشتیِ نوح کو طوفان میں جس نے تھانبا — بحرِ وحدت میں ہوا ہے وہ شناور پیدا (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ص۱۰۸)

گردشِ دوراں سے مردانِ خدا بے باک ہیں — نوحؑ کی کشتی کو اندیشہ نہیں گرداب میں (آتش، ج۱، ص۵۲۰)

از بس کہ نوح عشقت چون نوح نوحہ دارد — کشتی جان ما را دریای راز کردہ (مولوی، شمارہ ۲۳۹۱)

چہ غم دیوار امت را کہ دارد چون تو پشتیبان — چہ باک از موجِ بحر آن را کہ باشد نوح کشتیبان (سعدی، ۴۳، ۷)

وامق و عذرا: وامق و عذرا عاشق و معشوق کی اصلی کہانی یونانی ہے جسے فارسی میں عنصری نے نظم کی شکل میں پیش کیا ہے۔ فارسی

ادب میں عذرا سے وامق کا دردناک عشق متعدد جگہوں پر مذکور ہے۔شاعری میں وامق کا نام دوسرے عشاق مثلاً فرہاد، مجنوں، خسرو وغیرہ کے ساتھ آتا ہے۔کبھی شاعر خود کو نیا وامق کہتا ہے، پیش شدہ اشعار میں سودا اور ایرانی شعرا سنائی ،سعدی اس کی مثالیں ہیں۔کہیں شاعر وامق اور دوسرے عاشق اساطیر کے نام لے کر خود کو ان میں شامل کرتا ہے، میر، ظفر کے اشعار اس کی مثالیں ہیں اور ذوق خود کو ان سے بھی زیادہ جاں باز خیال کرتا ہے۔قاآنی نے وامق اور عروہ کے نام لے کر ان کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے کہ انھی عاشقوں کے واسطے معشوق کو عذرا، عفرا جیسا نام ملا ہے۔ان اشعار میں یہ سب نام اکٹھے ہو کر مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

اک وامقِ نو کا ہی سمجھ چاک گریباں — کرتی ہے جو رخنہ کوئی دیوار پرانی (سودا، ج۱، ۵۱۵)

فرہاد و مجنوں ووں گئے، ہم اور وامق یوں چلے — اس عارضے سے چاہ کے وہ کون سا اچھا ہوا (میر، ج۲، ۴۹)

فرہاد و قیس و وامق و عذرا تھے چار دوست — اب ہم بھی آ ملے تو ہوئے مل کے چار پانچ (ظفر، ۱۲۰)

زیادہ ان سے بھی جاں باز ہو گئے ہیں صنم — جہاں میں وامق و مجنوں کا کیا فسانہ ہوا (ذوق، ج۱، ص۱۹۵)

شخص رامین وار ہر شب در برِ ویس افگنیم — بوسہ وامق وار ہر دم بر لب عذرا زنیم (سنایی، ۹۵۸)

وامقی بود کہ دیوانہ عذرایی بود — منم امروز و توی وامق و عذرای دگر (سعدی، ۷۳۸)

گر نبودی وامق، از عذرا کہ پرسیدی اثر — ور نبودی عروہ، از عفرا کہ دانستی نشان (قاآنی، ۶۵۴)

ہاموں: دریا کا نام ہے جو سیستان میں زابل کے قریب واقع ہے۔پرانے زمانے میں اس دریا کو مقدس سمجھا جاتا تھا۔(۲۱۸) شاعری میں ہاموں عظمت سے کنایہ ہے۔اسی لیے ولی نے اپنے غم سے بھرپور دل کی عظمت کو دکھانے کے لیے کہا ہے کہ کوہِ ہاموں اس کے آنسوؤں کے سامنے تعظیماً اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔'جیجوں' اور 'ہاموں' میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔شاہ نصیر آنسوؤں کے لیے لشکرِ طفلاں کا استعارہ کر کے اس کو ہاموں کی عظمت سے وابستہ کرتا ہے:

ترے غم میں مرے نیناں سوں گر جاری ہوں جیجوں اٹھ — کریں تعظیم اس سیلِ انجھو کی کوہ و ہاموں اٹھ (ولی، ص۲۲۰)

کیا ہوا گر تجھ کو عزّ و تمکنت کے ساتھ ہے — لشکرِ طفلاں سے سیرِ دامنِ ہاموں نصیب (شاہ نصیر، ج۱، ۳۶۹)

ہفتاد و دو ملت: رسول پاکؐ کے وصال کے بعد فوراً سوءِ اتفاق سے مسلمانوں میں اختلاف رونما ہونا شروع ہو گیا۔یہ امت بہت سے فرقوں میں بٹی ہوئی ہے۔ان فرقوں کو ہفتاد و دو ملت کہتے ہیں۔(۲۱۹) شاعری میں یہ تلمیح مختلف عقیدوں میں کثرت اور ان میں دلی فاصلہ ہونے سے کنایہ ہے۔

عشق وہ گھر ہے جہاں **ہفتادودوملت** کوراہ　　تنگ جوں دیروحرم کب در ہے اس درگاہ کا (سودا، ج ۱، ۵۵)

آنکھ مل جاتی ہے **ہفتادودوملت** سے تری　　ایک پیانہ ترا سارے زمانے کے لیے (اقبال، ۱۲۶)

جنگ ہفتادودوملت ہمہ را عذر بنہ　　چون ندیدند حقیقت رہ افسانہ زدند (حافظ، ص ۱۲۵)

ہمایوں: ایرانی بادشاہ کا نام۔ تاریخ اور شاعری میں اس کی عظمت ہے۔ وہ نیک بادشاہ تھا۔ ولی نے اپنی نیک بختی کی عظمت کو اتنا بڑا کہا ہے کہ ہمایوں ایسا بڑا شخص اس کی خدمت میں آئے گا۔ یہاں شاعر نے اپنی عظمت کا ثبوت دینے کے لیے اس تلمیح سے استفادہ کیا ہے:

جو تیری نیک بختی سر پہ تیرے سایہ گستر ہے　　عجب کیا گر تری خدمت منیں آوے **ہمایوں** اٹھ (ولی، ص ۲۲۰)

ہوحق: صوفیا کا نعرہ ہے، جو ذاتِ حق کے سوا کسی اور چیز کو اہمیت نہیں دیتے۔ ذوق نے اس تلمیح سے یہ مراد لی ہے کہ جب دل میں ہوحق کی حقیقت معلوم ہو اظہار کرنے کی ضرورت نہیں ہے:

اے ذوق بس نہ آپ کو صوفی جتایئے　　معلوم ہے حقیقتِ **'ہوحق'** جناب کی (ذوق، ج ۱، ص ۳۴۲)

یاقدوس: ذاتِ حق کے ناموں میں سے ایک ہے۔ اس کے معنی ہیں پاک۔ آتش نے محبوب کی پاکدامنی کے واسطے اس کو یاقدوس کہا ہے۔ اس میں صنعتِ ایہام ہے کہ سب سے پہلے ذہن میں خدا کا نام آتا ہے۔ دوسرا پہلو اس کے لغوی معنوں کی طرف اشارہ ہے:

پاک دامانی کا تیرے جب گزرتا ہے خیال　　کرنے لگتا ہے دل اپنا ذکر ''یاقدوس'' کا (آتش، ج ۱، ص ۲۳۴)

یزید: یزید اول کے حکم سے حضرت امام حسینؓ کو شہید کیا گیا۔ ظالم سے کنایہ ہے۔ ولی نے اپنے شعر میں الفاظ کے استعمال میں اپنی مہارت دکھائی ہے، وہ اس شخص کو جو اس کے نشاطیہ لہجے اور رنگیں اشعار سے بے التفاتی برتتا ہے یزید کہتا ہے اور اپنے کلام کو شہید کہتا ہے۔ شہید اور یزید میں تجنیس کی خوبی ہے۔ مولوی نے غم کو یزید سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ ظلم اور ایذا ہے:

سخن شناس کے نزدیک مجھ سے ہے کم ز یزید　　کسی کے مطلب رنگیں کوں جو کیا ہے شہید (ولی، ص ۱۳۶)

شب مردوزندہ گشت، حیات است بعد مرگ　　ای غم بکش مرا کہ حسینم تو ی یزید (مولوی، شمارہ ۸۷۹)

یعقوب: حضرت یعقوب اور ان کے بیٹے حضرت یوسفؑ، دونوں بنی اسرائیل کے برگزیدہ پیغمبر تھے۔ حضرت یعقوبؑ کی آنکھوں کا نور فراق یوسف میں رونے سے جاتا رہا تھا یا وہ نور زندان مصر کی دیواروں پر آ گیا تھا۔ پیر کنعان حضرت یعقوب کا لقب ہے کیوں کہ وہ کنعان کے رہنے والے تھے۔ کنعاں کا موجودہ نام فلسطین ہے۔ حضرت یعقوب اپنے بیٹے حضرت

یوسف کے فراق میں رورو کے اندھے ہوگئے تھے۔ان کی یہ داستان ادبی روایت کا بڑا اہم جزو ہے۔(۲۱۹) فارسی شاعری میں یعقوب کا اپنے پیارے بیٹے یوسف کا ہجر شاعروں کا مرکوزِ توجہ رہا ہے۔ اسی ہجر سے یعقوب کی بینائی چلی جانا ۔یہ دونوں واقعے سبھی غزل گوؤں کے ہاں تلمیح کے طور پر آئے ہیں۔اکثر شعرا نے اپنے آپ کو یعقوب سے تشبیہ دی ہے جن کی یار کے فراق میں آنکھیں اندھیری ہوئی ہیں۔اسی طرح ان کے اشعار میں یوسف محبوب کا استعارہ ہے۔ولی، انشا، ناسخ (دوسرا شعر) آتش، شیفتہ کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔میر، مصحفی، شاہ نصیر کے اشعار میں پیرِ کنعان یا یعقوب سچے عاشق سے کنایہ ہے۔کہ کیسے فراقِ یار میں روتے روتے آنکھیں اندھی ہوجاتی ہیں اور کیسے بوئے پیرہنِ یار سے یہ نعمت دوبارہ واپس آتی ہے۔یہاں بوے پیرہن یار چھوٹی سی خبر سے کنایہ ہے۔غالب (پہلے) کے شعر میں سفیدی دیدۂ یعقوب کے بارے میں محمود نیازی کہتے ہیں کہ اس سفیدی میں صنعت ایہام ہے یعنی ایک تو آنکھ کی پتلی کی سفیدی اور دوسری سفیدی وہ جو آرائش کے لیے پھیری جاتی ہے اور اس کو عام طور پر قلعی کہا جاتا ہے۔حقیقت میں سفیدی سے خانہ آرائی کا اشارہ اسی موروثی تبلیغ اور دعوتِ حق کی طرف ہے یعنی حضرت یوسفؑ نے زندان میں بھی اس کام سے غفلت نہ کی اور وہاں بھی اس فرض کو بہ خوبی انجام دیتے رہے۔(۲۲۱) اس تلمیح کے استعمال میں غالب اپنی عمدہ صلاحیت کو بروے کار لایا ہے۔اس نے ایک منفرد اسلوب اور معنی اختیار کیے ہیں، خاص طور پر دوسرے شعر میں اس نے پورے شعر سے یہ مراد لی ہے کہ اس واقعے سے پیراہن کی خوشبو کا امتحان لینا مقصود تھا کہ آیا حضرت یعقوب پر اس کا کچھ اثر ہوتا ہے یا نہیں۔حالی نے یعقوب سے عاشق کی بے صبری کی جانب اشارہ کیا ہے۔اکبر بتاتا ہے کہ حضرت یعقوب نے حضرت یوسف کے باپ ہونے کے باعث بڑا نام پایا:

نہ کر تغافلی اے مصر حسن کے یوسف — مثال **دیدۂ یعقوب** ہیں نین تجھ بن (ولی، ص۱۷۷)

دل عشق میں خوں دیکھا آنکھوں کو گیا دیکھا — **پیغمبرِ کنعاں** نے دیکھا نا کہ کیا دیکھا (میر، ج۲، ۴۲)

غم نے ترے بٹھایا اے ماہ مصر خوبی — **یعقوب** وار ہم کو بیت الحزن کے اندر (انشا، ج۱، ص۱۴۸)

بوے پیراہن سے یوسف کی جو آنکھیں کھل گئیں — **دیدۂ یعقوب** میں کرنے لگا نظارہ رقص (مصحفی، ج۳، ص۱۵۹)

کشورِ مصر میں قفلِ درِ **چشمِ یعقوب** — آئی پیراہنِ یوسف کی جو بو، ٹوٹ گیا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۰۱)

تو وہ یوسف ہے کہ اب منتظری میں اے جان — مثلِ **یعقوب** ہوئی چشمِ خریدار سفید (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ص۱۸۲)

مرے یوسفؑ کو لہر آئی اگر اس میں نہانے کی — حباب اک ایک ہوگا دیدۂ یعقوبؑ دریا میں (آتش، ج۱، ص۴۹۱)

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی   **سفیدی دیدۂ یعقوب** کی پھرتی ہے زنداں پر (غالب، ۲۰۱)

نسیمِ مصر کو کیا پیرِ کنعاں کی ہوا خواہی؟   اسے یوسف کی بوئے پیرہن کی آزمایش ہے (غالب، ۳۲۵)

مجھے عاشق جو دیکھا پیرِ کنعاں نے جوانی میں   کہا ''کچھ تو بسر کی ہوتی تم نے شادمانی میں'' (شیفتہ، ۱۱۹)

یعقوب سے بشر کو دی تو نے ناصبوری   یوسف سے پارسا پر بہتاں لگا کے چھوڑا (حالی، ۹۲)

نام یوسف سے ہوا **یعقوب** کا   یوں تو حضرت کے بہت بیٹے ہوئے (اکبر، ج ۲، ص ۴۵)

فارسی شاعری کا اردو غزلیات سے موازنہ کریں تو اس تلمیح کے استعمال میں اشتراکات کئی سطحوں پر پائے جاتے ہیں۔ان میں حافظ نے اس سے فراقِ یار سے کنایہ لیا ہے۔صائب نے بھی اس بات سے کنایہ لیا ہے کہ یار سے چھوٹی سی خبر جو ہمارے دلِ بیمار کو سکون دہ ہو کیسے ملے گی؟ مولانا نے اس تلمیح سے عشقِ حقیقی کے باب میں استفادہ کیا ہے۔یوسفِ کنعان حق کا استعارہ ہے۔مولانا نے اپنے آپ کو عاشقی میں حضرت یعقوب سے تشبیہ دی ہے:

یعقوب وار وا اسفاہا ہمی کنم   دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست (مولوی، ۱۔۲۵۵)

شنیدہ ام سخنی خوش کہ پیر کنعان گفت   فراق یار نہ آن می کند کہ بتوان گفت (حافظ، ص ۶۱)

پیراہنی کجاست کہ بر اہل روزگار   روشن شود کہ **دیدۂ یعقوب** کور نیست (صائب، ۲۰۷)

یوسف: یوسفؑ بن یعقوب بن اسحاقؑ بن ابراہیمؑ پیمبر زادہ اور خود بھی پیمبر تھے۔شرفِ نبوت خاندان میں پشتوں سے چلا آرہا تھا۔مولد و مسکن ارضِ فلسطین میں وادیٔ حبروں تھا جسے اب الخلیل بھی کہتے ہیں۔ان کی والدہ حضرت راحیل تھیں۔یوسف؛ حسین اور خوبرو تھے۔حضرت یوسفؑ کا قرآں میں ۲٦ مرتبہ ذکر ہوا ہے۔انھیں یہ فخر حاصل ہے کہ پردادا حضرت ابراہیمؑ کی طرح ان کے نام پر بھی قرآن کی ایک سورت سورۂ یوسف نازل ہوئی ہے جو ان کے واقعات سے متعلق عبرت وموعظت کا بے نظیر ذخیرہ ہے۔(۲۲۲) حضرت یوسف حسن و جمال کے اعتبار سے مشہور ہیں۔ فارسی ادب میں حضرت یوسفؑ مختلف پہلوؤں خاص طور پر زلیخا کے متعلق موضوعِ شاعری کا مرکز بنے ہیں۔اس تلمیح کے ساتھ ترنج وانگشت، پیرہنِ یوسف، چاہِ یوسف، دلوِ یوسف، حجرۂ یوسف، حسنِ کنعان، حسنِ یوسف، خوابِ زلیخا، خوابِ یوسف، زلیخا کی جوانی، زنانِ مصر، زندانِ یوسف، گرگِ یوسف، ماہ کنعان، ماہ مصر و مصر کا بازار وغیرہ تلمیحات وابستہ ہیں۔

بوے یوسف سے مراد پیراہنِ یوسف کی خوشبو ہے جس کی وجہ سے حضرت یوسفؑ کے والدِ ماجد حضرت یعقوبؑ کی آنکھوں کی کھوئی ہوئی بینائی واپس آگئی تھی۔ بوے یوسف کے ساتھ نسیمِ مصر بھی آتا ہے جس کے بارے میں یوسف حسین خان

کہتے ہیں کہ نسیمِ مصراور یوسف کی بوے پیراہن کا اس طور سے ذکر کیا گیا ہے کہ گویا دونوں ایک دوسرے سے الگ موجود ہیں۔ نسیمِ مصر کو پیر کنعاں سے بھلا ہمدردی کیوں ہونے لگے؟ یہ تو محض ضمنی طور پر تھا کہ انھیں یوسف کی بوے پیراہن پہنچ گئی۔ حقیقت میں نسیمِ مصر تو یوسف کی بوے پیراہن کی آزمائش کرنا چاہتی تھی کہ اس کے تصرفات کی حد کہاں تک ہے۔(۲۲۳)

یوسف کو حسن میں ماہِ کنعان کا خطاب دیا گیا ہے جو معشوق سے کنایہ بھی ہے۔(۲۲۴) یہ تلمیح کثرت سے غزل میں نظر آتی ہے۔ یوسف کے ساتھ مختلف واقعات رونما ہوئے ہیں جن کی قرآنِ پاک میں تفصیل سے وضاحت ہوئی ہے۔ شاعری میں ہر ایک واقعہ خود ایک تلمیح ہے۔ ان میں سب سے زیادہ حسنِ یوسف غزل میں مرکزِ توجہ رہا ہے۔ حسنِ یوسف صرف ایک ظاہری حسن نہیں بلکہ وہ سراسر حسن کی مثال ہے۔ ان کے کردار سلوک، ان کا دل حسن کی مثال ہے۔ اسی حسن کی وجہ سے وہ بھائیوں میں سب زیادہ حضرتِ یعقوب کے پیارے ہیں، اسی حسن کی وجہ سے ان کے بھائی ان پر حسد کر کے ان کو کنویں میں ڈالتے ہیں، اسی حسن کی وجہ سے بازار میں ان کو بیچا جاتا ہے، اسی حسن کی وجہ سے زلیخا ان سے بے تحاشا پیار کرتی ہے۔ پھر اگر شاعری میں یوسف معشوق کا استعارہ بن جاتا ہے، یہ برمحل ہی ہوگا، اب ان اشعار میں جو ''مشت نمونہ خروار است'' یوسف کو ایک تلمیح کے طور پر جائزہ لیتے ہیں۔ ولی نے محبوب کے زنخدان کے حسن کو یوسفِ کنعان سے تشبیہ دی ہے۔ سراج کے شعر میں نوردیدۂ یعقوب، یوسف سے کنایہ ہے، سراج نے اپنے شعر میں مختلف تلمیحات سے کام لیا ہے، یوسف، یعقوب، زلیخا اور صبر ایوب۔ اس نے اپنے دلِ عاشق کے لیے زلیخا کا استعارہ کیا ہے اور ساتھ صبرِ ایوب کو اس سے وابستہ کر دیا ہے۔ سودا نے معشوق کو یوسف سے تشبیہ دی ہے۔ درد اور میر بھی یوسف کو معشوق کے لیے استعارے کے طور پہ لائے ہیں، دوسرے مصرعے میں انھوں نے بازار میں یوسف کی فروخت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ قائم نے اس تلمیح کو ایک نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ اس نے معشوق کے لیے نہیں بلکہ اپنے آپ کے لیے یوسف کا استعارہ کیا ہے، وہ معشوق کے زنخدان اور زلفوں پر گرفتار ہے، اسی وجہ سے دوسرے مصرعے میں صنعتِ کنایہ سے کام لے کر وہ یوسف جیسا خود کو چاہ سے، جو زنخدان کی تشبیہ ہے، بچتا ہوا اور زندان میں جو زلف کا استعارہ ہے اسیر دیکھتا ہے۔ قائم کے اس شعر میں کئی صنائع جمع ہیں۔ تلمیح، مراعاۃ النظیر، لف ونشرِ مرتب، کنایہ، تشبیہ۔ اس شعر کا فنی حوالے سے بڑا معیار ہے۔ مصحفی نے اپنے آنسو کو یوسف سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ قیمتی ہونا ہے۔ ناسخ نے حسنِ یوسف کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس بات سے کنایہ لیا ہے کہ حسن کی قدر ہر جگہ اور ہر صورتِ حال میں ہوتی ہے۔ شاہ نصیر نے اپنے معشوق کو یوسف سے زیادہ حسین بتایا ہے، اس کے ہاں اگر یوسف چاند کا ٹکڑا ہے معشوق تو پورا چاند ہے۔ اس شعر میں لف ونشر مرتب کی خوبی موجود ہے۔ یہ برتری آتش کے شعر میں

زیادہ محسوس ہوتی ہے،اس نے یوسف کو انسانِ خاکی لیکن محبوب کو نور کا پکا کہا ہے۔اس سے مراد محبوبِ حقیقی ہوسکتا ہے۔مومن نے خود کے لیے زلیخا کا استعارہ کیا ہے اور معشوق کے لیے یوسف کا۔ظفر نے زلیخا سے یوسف کی خریداری کی طرف اشارہ کیا ہے۔اس نے یہ کنایہ لیا ہے کہ عشق ایک متاع ہے جس میں خریدار کو نقصاں ہوتا ہے۔ ذوق نے حضرت یوسف کی پاکدامنی کی طرف اشارہ کیا ہے۔شیفتہ نے معشوق کے لیے یوسف کا استعارہ کیا ہے۔اُس کے شعر میں صنعتِ کنایہ ہے جس سے مراد محبوب کا فراق ہے۔ غالب کی انفرادیت یہاں بہت نمایاں ہے۔اس نے یوسف کی غلامی کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا ہے۔غالب نے پچھلے غزل گوشعرا کی تقلید نہیں کی ہے بلکہ ان سے ایک الگ راستہ اختیار کیا ہے وہ کہتا ہے کہ اگر میں معشوق کو یوسف کہوں اور وہ اس بات پر ناراض ہوجائے تو اس کی ناراضی بجا ہوگی۔کیوں کہ وہ حسین ہے اور میں نے اس کو ایک غلام سے تشبیہ دی ہے!اکبر نے یوسف وزلیخا کو کنایۃً لیا ہے۔اس نے یہ کنایہ لیا ہے کہ حسن پر قیمت رکھنا ریا ہے اور یہ سچا عشق نہیں ہوتا۔حالی نے یہ کنایہ لیا ہے کہ معشوق کبھی عاشق کے مقام کو نہیں پہنچ سکتا ہے:

وو **یوسف کنعاں** دل کس کارواں میں ہے ولی — جس کے زنخداں جوں جگت بولے ہیں چاہ عاشقاں (ولی،ص۱۷۴)

ترے فراق میں اے **نور دیدۂ یعقوب** — کیا ہے دل کی زلیخا نے صبر جیوں ایوب (سراج،ص۳۵۳)

اتنا ہے تو یوسف سے مشابہ کہ عدم کے — پردے میں چھپا اس کے تئیں تجھ کو نکالا (سودا،ج۱،۱۰۰)

میری بھی طرف تو کبھی آ جا مرے **یوسف** — بڑھیا کی طرح میں بھی خریدار ہوں تیرا (درد،۱۳۵)

جی دے کے لیتے ایسے معشوقِ بے بدل کو — یوسف عزیزِ دل ہا ستا بہت بکایا (میر،ج۲،۵۷)

چھوڑ، ماوائے ذقن، زلفِ پریشاں میں پھسا — مثلِ یوسفؑ میں نکل چاہ سے، زنداں میں پھسا (قائم،ج۱،۲۴)

طفلِ سرشک میرا یوسف سے کم نہ تھا کچھ — پر حیف مصر کے یہ بازار تک نہ پہنچا (مصحفی،ج۱،ص۱۲۳)

جس جگہ ہے حسن فوراً قدرداں پیدا ہوا — چاہ میں **یوسف** گرا تو کارواں پیدا ہوا (ناسخ،ج۱،ص۶)

میں اپنے یار کو یوسف سے کیونکہ دوں تشبیہ — کہ یہ ہے مہرلقا، وہ ہے ماہ کا ٹکڑا (شاہ نصیر،ج۱،۱۴۸)

میرے یوسف سے زمیں وآسماں کا فرق ہے — خاک کا پتلا ہے یوسفؑ، یار پتلا نور کا (آتش،ج۱،ص۱۲۳)

خواب میں کیا غش ہو یوسف کو زلیخا دیکھ کر — کھل گئیں آنکھیں تجھے اے جلوہ آرا دیکھ کر (مومن،ج۱،ص۹۲)

یوسف کو مول لے کے زلیخائی کی ہے آپ — سودائے عشق میں ہے زیاں نام سود کا (ظفر،۹۴)

ہو سکے آلودہ دامن پاک دامن کس طرح — اے زلیخا چھوڑ دامن یوسفِ کنعاں کا (ذوق،۱۴۴)

آج پھر ماتمِ یوسف ہے ہر اک کوچے میں — کارواں مصر کو، کنعاں سے، سفر کرتا ہے (شیفتہ، ۱۸۱)

یوسف اس کو کہوں، اور کچھ نہ کہے، خیر ہوئی — گر بگڑ بیٹھے، تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا (غالب، ص ۱۸۵)

متاعِ حسنِ یوسف ہے نہ وہ شوقِ زلیخا ہے — ریا کی گرم بازاری زبردستی کا سودا ہے (اکبر، ج ۲، ص ۲۴۴)

بہت دن چاہئیں یوسف کو تا پہنچے زلیخا تک — نکل کر چاہِ کنعاں سے ابھی رہنا ہے زنداں میں (حالی، ۶۹)

اسی طرح فارسی شاعری میں خاص طور پر فارسی غزلیات میں تلمیح یوسف کثرت سے آئی ہے۔ شمس اور صائب نے یوسف کو معشوق کا استعار بنایا ہے، حافظ نے اس شعر میں یوسف مصری سے مراد بہادر پادشاہ ہے جو خوبصورتی میں مشہور تھا اور پدر سے مراد امیر مبارزالدین ہے جو اپنے بہادر بیٹے کے حکم سے اندھا کروایا گیا۔ (یوسف کے والد یعقوب جیسا)

امروز توبہ بشکنم، پرہیز را برہم زنم — کان یوسف خوبان من، از شہر کنعان می رسد (شمس، ۲-۵)

الا ای یوسف مصری کہ کردت سلطنت مغرور — پدر را باز پرس آخر کجا شد مہر فرزندی (حافظ، ۳۰۷)

در پردۂ حسن از نگہ شوخ چشم ماست — یوسف دکان زجوشِ خریدار بستہ است (صائب، ۲۲۶)

ماہِ کنعان، مہ کنعاں، ماہِ مصر: یوسف کا خطاب ہے اور اس کے حسن سے کنایہ ہے۔ شاعروں نے معشوق کو حسن میں ماہ کنعان کہا ہے۔ ولی، مصحفی، ناسخ، ظفر کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔ سودا نے (پہلے شعر) اگرچہ مہِ کنعاں کو معشوق کے لیے استعارہ کیا ہے لیکن اس نے ایک نیا معنی ڈالا ہے کہ معشوق میں روشنی اور حسن ہے وہ عاشق کے عشق کی روشنی و حسن کے واسطے سے ہے۔ اسی طرح اس نے دوسرے شعر مہِ مصر (معشوق) کی جگہ زلیخا (عاشق) کو زیادہ اہمیت دی ہے کہ اس کے عشق میں اتنی سچائی تھی کہ یوسف کی حیثیت ایک غلام کی تھی، اس کے باوجود زلیخا اس کی حیثیت کو نظرانداز کر کے اس پر فریفتہ ہوئی۔ ذوق نے اپنے محبوب کے حسن کو یوسف سے بہتر کہا ہے، غالب نے ماہِ کنعان سے ایک نیا پہلو نکال لیا ہے۔ اس نے اس واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ عورتوں نے زلیخا کو یوسف پر عاشق ہونے کا طعنہ دیا۔ زلیخا نے ان سے تنگ آ کر ان کو جمع کیا، ان کے ہاتھ میں چھری دوسرے میں لیموں دے دیے، اور کہا کہ جب یوسف تمھارے سامنے آئے تو ترنج کو کاٹنا۔ جب سب اس اسلوب سے بیٹھ گئی تو یوسف کو بلایا، تمام عورتوں نے حسب الحکم ترنج کاٹے لیکن وہ یوسف کے نظارہ میں اس قدر محو ہو گئیں کہ بجائے لیموں کے اپنے ہاتھ کاٹ لیے۔ غالب کہتا ہے کہ دنیا کا قاعدہ یہ ہے عاشق اپنے رقیبوں سے جلتے ہیں لیکن زلیخا میں یہ بات نہیں، وہ اپنے رقیبوں سے عام عادت کے خلاف خوش ہے کہ وہ بھی اس کی طرح یوسف پر عاشق ہو گئیں:

اے ولی غیرت سوں کیوں جلتے نہیں رات دن [کذا] جگ منیں وو ماہ رشک ماہ کنعانی ہوا (ولی، ص۱۰۸)

روشن ہے وہ ہر ایک ستارے میں زلیخا جس نور کو تو نے مہِ کنعان میں دیکھا (سودا، ج۱، ۱۰۱)

کمالِ بندگیِ عشق ہے خداوندی کہ ایک زن نے مہِ مصر سا غلام لیا (سودا، ج۱، ۶۳)

ماہِ کنعاں کو گیا مصر میں بکنے کے لیے کوئی کنعاں میں مگر اس کا خریدار نہ تھا؟ (مصحفی، ج۲، ص۴۳)

بحسرت دیکھتا ہے ماہِ کنعاں مجھ کو اے ناسخ دیا دل جب سے میں نے ایک محبوب حجازی کو (ناسخ، ج۱، ص۲۷۱)

ظفر مشتاق ہوں میں جلوۂ راہ حجازی کا بھلا دیکھوں کن آنکھوں سے جمالِ ماہِ کنعاں کو (ظفر، ۳۰۳)

ہنسی آتی ہے مجھ کو جب تیرے آگے کوئی ماہِ کنعاں کو کہتا حسیں ہے (ذوق، ج۱، ص۳۷۲)

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش، پر زنانِ مصر سے ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں (غالب، ۲۳۸)

حافظ اور مولانا کے اشعار میں ماہِ کنعاں سے مراد معشوق ہے۔ مولانا اپنے آپ کے لیے یعقوب کا استعارہ کیا ہے:

ماہ کنعانی من مسند مصر آنِ تو شد وقت آن است کہ بدرود کنی زندان را (حافظ، ص۸)

بی پا و سر کردی مرا بی خواب و خور کردی مرا در پیش یعقوب اندر آ، ای یوسف کنعان من (مولوی، شمارہ ۱۸۰۵)

یوسفؑ خواب کی تعبیر بھی بتاتے تھے۔ آتش نے اس طرف اشارہ کیا ہے۔ انھوں نے معشوق کو یوسف کہہ کر اسی سے اپنے خواب کی تعبیر نکلوانا چاہتا ہے:

رویا کا حال یار کے آگے کہوں گا میں یوسفؑ کے منہ سے لطف ہے تعبیرِ خواب کا (آتش، ج۱، ص۱۵۲)

چاہِ کنعاں، چاہِ یوسف: جیسا کہ پہلے کہا گیا اس سے مراد وہ کنواں ہے جس میں یوسف کو ان کے بھائیوں نے ڈالا۔ عرفان میں اندھیری دنیا سے کنایہ ہے۔ (۲۲۵) اکثر اشعار محبوب کی زنخدان کو چاہِ کنعاں یا چاہِ یوسف سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ولی، میر، جرت، شاہ نصیر اور ناسخ کے اشعار اس کی مثالیں ہیں۔ آتش کے شعر میں چاہِ کنعاں، اندھیری دنیا سے کنایہ ہے۔ اس نے کہا ہے کہ اگر حق سے الفت ہو تو انسان کبھی یوسف کی طرح تاریکی میں نہیں رہے گا۔ حالی کا لافانی شعر ہے۔ اس کی فریاد یہاں سنائی دے رہی ہے کہ موجودہ دور میں بظاہر بھائی زیادہ ہیں لیکن دوستی کرنے والے کم ہیں۔ اس نے یوسف کو مسلمان کا استعارہ کیا ہے:

تجھ زنخداں کے چاہ کنعاں میں یوسف مصر دم بہ دم دستا (ولی، ص۷۸)

خط سے وہ زورِ صفائے حسن اب کم ہو گیا چاہِ یوسف تھا ذقن، سو چاہِ رستم ہو گیا (میر، ج۲، ۱۵)

چاہ یوسف کی زلیخا کو تھی بے شک، لیکن — اس تری چاہ میں یوسف سا حسیں جاوے ڈوب (جرات، ج ۱، ص ۲۴۴)

دل مرا تیری ذقن سے نہیں نکلا یہ عزیز — چاہ کنعاں سے ہوا ہے مہِ کنعاں پیدا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۴۷)

عالم کو تیرے چاہِ زنخداں سے عشق ہے — یوسف بھی اس کنویں میں مع کارواں گرا (ناسخ، ج ۱، ص ۵۳)

راہِ الفت میں نہیں اندیشۂ پست و بلند — گر کے کب یوسفؑ میانِ چاہِ کنعاں رہ گیا (آتش، ج ۱، ص ۸۳)

آ رہی ہے چاہِ یوسف سے صدا — دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت (حالی، ۱۰۵)

کلبۂ احزاں: یوسف کے فراق میں یعقوب کا دل و خانہ ماتم خانہ بن گیا تھا۔ اسی رو سے شاعری میں کلبۂ احزان ماتم و عزا سے کنایہ ہے۔ ان اشعار میں یہی کنایہ موجود ہے۔ اس سے ایک قنوطی لہجہ پیدا ہوا ہے۔ فارسی میں حافظ کا یہ شعر زبان زد ہے۔ اس نے کلبۂ احزان سے یاس کو دور کر کے ایک نشاطیہ لہجہ پیدا کیا ہے۔ اس امید کے لیے یوسف کا استعارہ کیا ہے:

خاموش اپنے **کلبۂ احزاں** میں روز و شب — تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا (سودا، ج ۱، ۷۰)

پاؤں میرا **کلبۂ احزاں** میں اب رہتا نہیں — رفتہ رفتہ اس طرف جانے کی مجھ کو لت ہوئی (میر، ۲۸۲)

کلبۂ احزاں سے بہتر ہے کہیں کنجِ لحد — اے جنوں پیدا ہوا ہفتے میں آ دینا عبث (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۱۵۴)

جو خواب میں بھی کبھی رکھا اس نے پا آ کر — ہمارے کلبۂ احزاں میں شادیانہ ہوا (ذوق، ج ۱، ۱۹۶)

نہیں آتی کہیں یاں بوے یوسف — مگر جو گھر ہے وہ **بیت الحزن** ہے (حالی، ۸۳)

یوسف گم گشتہ باز آید بہ کنعان غم مخور — کلبۂ احزان شود روزی گلستان غم مخور (حافظ، ۲، ۱۷)

یونس: یونس پیغمبر تھے۔ فارسی ادب پر حضرت یونس کی کہانی خاص طور پر مچھلی کے پیٹ میں ان کا جانا اثر انداز رہا ہے۔ شاعری میں یہ مچھلی لالچ کا مظہر ہے۔ دریاے یونس غم سے کنایہ ہے۔ مثال کے طور پر ولی نے اپنے دل کو اس دریا سے تشبیہ دی ہے جہاں یونس غم کے ساتھ رہے تھے۔ شاہ نصیر کے شعر میں یہ تلمیح اس بات کا اظہار ہے کہ ضرورت کے وقت مشکل ترین موقع سے بھی فائدہ اٹھانا چاہیے۔ دوسرے مصرعے میں وہ ''بحرِ جانگزا کی مچھلیاں'' دریاے مشکلات سے کنایہ ہے۔ سعدی نے اس تلمیح سے حقیقی مضمون نکالا ہے کہ مشکل ترین وقت پر بھی ذکرِ حق لطف دہ ہوتا ہے:

دریاے برہ غم میں مجھے دل ہے سو **یونس** — اس بحر میں دل باج سو پڑ کون سکے گا (ولی، ص ۱۰۱)

حضرتِ **یونس** نے لی تھی بطنِ ماہی میں پناہ — کیونکہ ہوں نازاں نہ بحرِ جانگزا کی مچھلیاں (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۵۳)

وقت است خوش آن را کہ بود ذکر تو مونس — ور خود بود اندر شکم حوت چو **یونس** (سعدی، ۴۲۳)

حوالہ جات

۱۔ عابد علی عابد، تلمیحات اقبال، ص ۵۸۱

۲۔ فرہنگِ اساطیر و اشاراتِ داستانی در ادبیات فارسی، ذیلِ آبِ حیات

۳۔ دائرۃ المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱، ذیلِ آبِ حیات

۴۔ فرہنگِ لغات و تعبیرات مثنوی ہای سنائی، ذیلِ آبِ حیات

۵۔ فرہنگِ عمید، ذیلِ آبِ حیات

۶۔ فرہنگِ نامہ شعری، ج ۱، ذیلِ آبِ سبیل

۷۔ اکبر حسین قریشی، ازقول عبدالماجد دریابادی، ص ۳۷۰، ۳۷۱

۸۔ شبلی، شعرالعجم، ج ۱، ص ۸۸

۹۔ فرہنگِ اساطیر و اشاراتِ داستانی در ادبیاتِ فارسی، ذیلِ آدم

۱۰۔ دایرۃ المعارف تشیع، ج ۱، ذیلِ آدم

۱۱۔ عبدالصمد چشتی، اصطلاحاتِ صوفیہ، ص ۱۰

۱۲۔ اکبر حسین قریشی، ازقول محمد حفظ الرحمٰن سیوہاروی، ص ۳۲۵، ۳۲۶

۱۳۔ فرہنگِ اساطیر و اشاراتِ داستانی در ادبیات فارسی، ذیلِ آزر

۱۴۔ محمود نیازی، تلمیحات غالب، ص ۱۷

۱۵۔ فرمان فتح پوری، غزل اردو میں شعری روایت، ص ۱۲۴

۱۶۔ فرہنگِ اشعار حافظ، ج ۱، ذیل ابراہیم ادھم

۱۷۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۵۱۹

۱۸۔ فرہنگِ عمید، ذیلِ ابلیس

۱۹۔ دایرۃ المعارف تشیع، ج ۱، ذیل احسن القصص

۲۰۔ فرہنگِ اقبال، ذیلِ ادریس

۲۱۔ دایرۃ المعارف تشیع، ج ۲، ذیل ادریس

۲۲۔ فرہنگِ تلمیحات، ذیل اسکندر

۲۳۔ محمد ذوقی شاہ، سردلبران، ص ۵۴

۲۴۔ عابد علی عابد، ایضاً، ص ۴۰
۲۵۔ برہانِ قاطع، ج ۱، ذیل اسکندر
۲٦۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۸۹
۲۷۔ دائرۃ المعارف بزرگِ اسلامی، ج ۸، ذیل اسکندر
۲۸۔ خلیفہ عبدالحکیم، تشبیہات رومی، ص ۱۵۳
۲۹۔ فرہنگِ عمید، ذیلِ آئینہ اسکندریہ
۳۰۔ فرہنگِ اساطیر واشارات داستانی درادبیاتِ فارسی، ذیلِ آئینۂ اسکندری
۳۱۔ زرین کوب، نقش برآب، ص ۴۲
۳۲۔ فرہنگِ اقبال، ذیل سدِّ سکندر
۳۳۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۱۹، ۲۰
۳۴۔ فرہنگِ اصطلاحاتِ قرآن، ذیلِ اصحب الفیل
۳۵۔ فرہنگِ تلمیحات، ذیلِ اصحابِ کہف
۳٦۔ دائرۃ المعارف بزرگ اسلامی، ج ۹، ذیل اصحاب کہف
۳۷۔ فرہنگِ تلمیحات، ذیل افلاطون
۳۸۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۹۸
۳۹۔ فرہنگنامہ شعری، ج ۳، ذیلِ فلاطون
۴۰۔ دائرۃ المعارف بزرگ اسلامی، ج ۹، ذیل الست
۴۱۔ شہیدی، شرح لغات ومشکلات دیوان انوری، ص ۲۴
۴۲۔ اکبر حسین قریشی، مطالعہ تلمیحات واشاراتِ اقبال، ص ۲۱۵
۴۳۔ شبلی، شعر العجم، ج ۱، ص ۲٦۱
۴۴۔ اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۳۲۱
۴۵۔ دائرۃ المعارف بزرگِ اسلامی، ج ۲، ذیل ایوب
۴٦۔ اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۱۸۴
۴۷۔ فرہنگِ عمید، ذیلِ باغِ ارم
۴۸۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۹۴

۴۹۔اکبر حسین قریشی، ایضاً ۲۰۹

۵۰۔فرہنگِ شاہنامہ نام کسان وجایہا، ص ۱۵۷

۵۱۔فرہنگِ جامع شاہنامہ، ذیلِ بہرام

۵۲۔فرہنگِ لغات وتعبیرات مثنوی، ج ۲، ذیلِ بہرام

۵۳۔اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۲۲۶

۵۴۔فرہنگِ شاہنامہ، نام کسان و جایہا، ص ۱۸۳

۵۵۔عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۲۹۳

۵۶۔فرہنگِ جامع شاہنامہ، ذیلِ خسرو

۵۷۔اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۲۴۱

۵۸۔یوسف سلیم چشتی، شرح تلمیحات وشرح مشکلات اکبر، ص ۱۹

۵۹۔اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۲۲۱

۶۰۔برہانِ قاطع، ج ۲، ذیل جالینوس

۶۱۔اکبر حسین قریشی، ایضاً، ۱۷۹

۶۲۔فرہنگِ جامع شاہنامہ، ذیلِ جام جہان نما

۶۳۔عابد علی عابد، ایضاً، ص ۳۰۸، ۳۰۹

۶۴۔معین، مجموعۂ مقالاتِ معین، ج ۱، ص ۳۸۔۳۶۲

۶۵۔ایضاً، ص ۳۴۷

۶۶۔یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۲۹۰

۶۷۔ایضاً، ص ۲۹۰

۶۸۔آغا محمد باقر، بیانِ غالب، ص ۲۰۰

۶۹۔فرہنگِ اساطیر واشاراتِ داستانی در ادبیاتِ فارسی، ذیل جمشید

۷۰۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیراتِ عرفانی، ذیلِ جام جم

۷۱۔فرہنگِ اقبال، ذیل جام جہان نما

۷۲۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی در اشعار حافظ، ص ۵۱۶

۷۳۔ایضاً، ص ۵۲۳

۷۴۔ آغا محمد باقر، ایضاً، ص ۳۳۶

۷۵۔ فرہنگِ اصطلاحاتِ قرآن، ذیل روح القدس

۷۶۔ فرہنگِ کلامِ میر، ذیل روح القدس

۷۷۔ فرہنگِ تلمیحات، ص ۶۰۲، ۶۰۳

۷۸۔ نجم الغنی، بحر الفصاحت، حصہ ششم و ہفتم، ص ۳۱۳، ۳۱۴

۷۹۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۵۷

۸۰۔ محمود نیازی، تلمیحات، ص ۱۴۳

۸۱۔ رفیع الدین بلخی، تجزیہ کلامِ غالب، ص ۱۱۰

۸۲۔ دایرۃ المعارف اردو ج ۸، ذیل حکمۃ الاشراق

۸۳۔ اکبر حسین قریشی، مطالعاتِ تلمیحات واشاراتِ اقبال، ص ۱۸۵

۸۴۔ ایضاً، از قول مولانا محمد حفظ الرحمٰن سیوہاروی، ایضاً، ص ۳۳۹، ۳۴۰

۸۵۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۲۴۔ ۲۶

۸۶۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۲۹۳

۸۷۔ فرہنگِ نور بخش، ج ۳، ذیلِ خضر

۸۸۔ فرہنگِ جامعِ شاہنامہ، ذیل دارا

۸۹۔ فرہنگِ شاہنامہ، ص ۳۰۸

۹۰۔ عابد علی عابد، ایضاً، ص ۲۶

۹۱۔ اکبر حسین قریشی، از قول مولانا عبدالماجد دریابادی مطالعۂ تلمیحات واشاراتِ اقبال، ص ۳۳۸

۹۲۔ عابد علی عابد، ایضاً، ص ۴۶۳

۹۳۔ دایرۃ المعارف تشیع، ج ۷، ذیل داوود

۹۴۔ فرہنگِ عمید، ذیلِ اشکِ داوودی

۹۵۔ فرہنگِ اقبال، ذیل ذوالفقار

۹۶۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۲۲

۹۷۔ اکبر حسین قریشی، مطالعۂ تلمیحات واشاراتِ اقبال، ص ۲۶۰

۹۸۔ فرہنگِ اصطلاحات وتعبیراتِ عرفانی، ذیلِ رستم

۹۹۔ اکبر حسین قریشی، ازقولِ ابوالکلام آزاد، ایضاً، ص ۳۳۹

۱۰۰۔ فرہنگِ دہ ہزار واژہ از دیوانِ حافظ، ج ۱، ذیلِ زلیخا

۱۰۱۔ فرہنگِ جامع شاہنامہ، ذیلِ چاہ زمزم

۱۰۲۔ فرہنگِ اساطیر واشاراتِ داستانی درادبیاتِ فارسی، ذیلِ زمزم

۱۰۳۔ فرہنگ نامہ کنایہ، ذیلِ ساقی کوثر وساقی عرب

۱۰۴۔ فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبانِ اردو، ذیلِ ساقی کوثر

۱۰۵۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۲۶

۱۰۶۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۳۸

۱۰۷۔ فرہنگِ اساطیر واشاراتِ داستانی درادبیاتِ فارسی، ذیل سامری

۱۰۸۔ فرہنگِ اقبال، ذیلِ سلمٰی

۱۰۹۔ عابد علی عابد، ایضاً، ص ۳۱۰

۱۱۰۔ فرہنگِ نوربخش، ج ۳، ذیل سلیمان

۱۱۱۔ فرہنگِ لغات وتعبیراتِ دیوان خاقانی شروانی، ج ۱، ذیل سلیمان

۱۱۲۔ شبلی، شعرالعجم، ج ۱، ص ۸۹

۱۱۳۔ فرہنگِ کلامِ میر، ذیل تسبیح سلیمانی

۱۱۴۔ عابد علی عابد، ایضاً، ص ۲۴، ۲۵

۱۱۵۔ فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ، ذیل ملک سلیمان

۱۱۶۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۳، ذیل ملکِ سلیمان

۱۱۷۔ فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل ہدہد

۱۱۸۔ فرہنگِ اقبال، ذیل اسرافیل

۱۱۹۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل الف لام میم

۱۲۰۔ عاصمہ فرحت، اقبال کے اردو کلام میں اسلامی تلمیحات، ص ۲۸

۱۲۱۔ فرہنگِ آصفیہ، ج ۳، ذیل سورۂ اخلاص

۱۲۲۔ ایضاً، ایضاً، ذیلِ سورۂ نور

۱۲۳۔ ایضاً، ایضاً، ذیل سورۂ یسین

۱۲۴۔ محمود نیازی، تلمیحات، ص ۳۴۶

۱۲۵۔ ایضاً، ایضاً ص ۳۷۰

۱۲۶۔ ایضاً، ایضاً ص ۴۲۸

۱۲۷۔ فرہنگِ واژہ ہای ایہامی درکلام حافظ، ذیلِ شامِ غریبان

۱۲۸۔ ہاشم رضی، گاہ شماری وجشن ہائے ایران باستان، ص ۵۳۸، ۵۳۹

۱۲۹۔ ایضاً، ایضاً ص ۵۴۶

۱۳۰۔ فرہنگِ شاہنامہ، ص ۴۵۸

۱۳۱۔ ایضاً ص ۴۷۰

۱۳۲۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۵۱

۱۳۳۔ فرہنگِ تلمیحات، ذیل شیخ صنعان

۱۳۴۔ فرہنگِ شاہنامہ، ص ۴۷۶

۱۳۵۔ فرہنگِ لغات وتعبیراتِ دیوان خاقانی شروانی، ج ۲، ذیلِ مار ضحاک

۱۳۶۔ عابد علی عابد، ازقول غیاث اللغات، تلمیحاتِ اقبال، ص ۵۳

۱۳۷۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۴۷

۱۳۸۔ یوسف سلیم چشتی، شرح تلمیحات وشرح مشکلات اکبر، ص ۳۰۷

۱۳۹۔ اکبر حسین قریشی، ایضاً ص ۲۵۶

۱۴۰۔ فرہنگ نوربخش، ج ۳، ذیل عیسیٰ

۱۴۱۔ فرہنگِ اقبال، ذیلِ دم عیسیٰ

۱۴۲۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۳۶، ۳۷

۱۴۳۔ فرہنگِ تلمیحات، ص ۴۱۹

۱۴۴۔ آریان، چہرۂ مسیح درادبیاتِ فارسی، ص ۲۵۳

۱۴۵۔ فرہنگِ نوربخش، ج ۳، ذیلِ خرعیسیٰ

۱۴۶۔ آریان، ایضاً ص ۲۴۹، ۲۵۰

۱۴۷۔ اکبر حسین قریشی، ازقول عبدالماجد دریابادی، ایضاً ص ۳۳۵

۱۴۸۔عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۵۶

۱۴۹۔فرہنگِ لغات وتعبیرات دیوانِ خاقانی شروانی، ج ۲، ذیل فردوس

۱۵۰۔دایرۃ المعارف تشیع، ج ۳، ذیل بہشت

۱۵۱۔عابد علی عابد، ایضاً، ص ۲۳۵، ۲۳۶

۱۵۲۔فرہنگِ اساطیر واشاراتِ داستانی درادبیاتِ فارسی، ذیل فرعون

۱۵۳۔فرہنگِ نوربخش، ج ۳، ذیل فرعون

۱۵۴۔خلیفہ عبدالحکیم، تشبیہات رومی، ص ۲۲۵، ۲۳۵

۱۵۵۔محمود نیازی، تلمیحات، ص ۱۲۰

۱۵۶۔اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۱۸۰

۱۵۷۔فرہنگِ شاہنامہ، ص ۵۲۲

۱۵۸۔وقار عظیم، غم فرہاد وعشرت پرویز، مقالہ مشمولہ اقبال بحثیت شاعر، مرتبہ رفیع الدین ہاشمی، ص ۳۵۱۔۳۶۲

۱۵۹۔محمود نیازی، ایضاً، ص ۱۲۹

۱۶۰۔برہانِ قاطع، ج ۱، ذیلِ افریدون

۱۶۱۔محمود نیازی، ایضاً، ص ۲۳

۱۶۲۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ، ذیل قیامت

۱۶۳۔یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۲۹۴

۱۶۴۔زرین کوب، نقش برآب، ص ۳۸۳

۱۶۵۔فرہنگ نامہ کنایہ، ذیل پیراہن کاغذی

۱۶۶۔برہانِ قاطع، ج ۳، ذیل پیراہن کاغذی

۱۶۷۔برہانِ قاطع، ج ۱، ذیل پیراہنِ کاغذی

۱۶۸۔فرہنگِ شاہنامہ، ص ۵۶۴

۱۶۹۔محمود نیازی، ایضاً، ص ۲۷۲

۱۷۰۔فرہنگِ اقبال، ذیل کوثر

۱۷۱۔فرہنگِ شاہنامہ، ص ۶۰۱

۱۷۲۔ایضاً، ص ۶۰۵

۱۷۳۔عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۱۰۰

۱۷۴۔محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب، ص ۹۰،۹۱

۱۷۵۔اکبر حسین قریشی، ایضاً، ص ۸۴

۱۷۶۔فرہنگِ تلمیحات، ذیل لیلی

۱۷۷۔فرہنگِ اساطیر و اشارات داستانی درادبیات فارسی، ذیل لیلیٰ و مجنون

۱۷۸۔یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۳۲۷

۱۷۹۔محمود نیازی، تلمیحات، ص ۳۹۰

۱۸۰۔ایضاً، ایضاً، ص ۵۶

۱۸۱۔اکبر حسین قریشی، مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال، ص ۱۸۴

۱۸۲۔رفیع الدین بلخی، تجزیہ کلام غالب، ص ۸۲،۸۳

۱۸۳۔یوسف حسین خان، ایضاً، ص ۳۲۷

۱۸۴۔فرہنگِ کلام میر، ذیل بید مجنون

۱۸۵۔شبلی، شعر العجم، ج ۴، ص ۴۶

۱۸۶۔اکبر حسین قریشی، از قول فتح الباری، ایضاً، ص ۳۳۴

۱۸۷۔آریان، ایضاً، ص ۲۸۳

۱۸۸۔محمو نیازی، ایضاً، ص ۹۵

۱۸۹۔فرہنگِ آصفیہ، ج ۴، ذیلِ نخلِ مریم

۱۹۰۔نور اللغات، ج ۳، ذیل دامان

۱۹۲۔برہانِ قاطع، ج ۲، ذیل روزۂ مریم

۱۹۲۔عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۲۶۷

۱۹۳۔فرہنگِ اقبال، ذیل انا الحق

۱۹۴۔یوسف سلیم چشتی، شرح تلمیحات و شرح مشکلات اکبر، ص ۱۲۷

۱۹۵۔اکبر حسین قریشی، از قول عبد الماجد دریابادی، ص ۳۳۳

۱۹۶۔فرہنگِ نور بخش، ج ۳، ذیل موسیٰ

۱۹۷۔شہیدی، شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، ص ۵۳۵

۱۹۸۔محمد مصطفیٰ صابری، غالب اور تصوف، ص ۱۲۵

۱۹۹۔عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال، ص ۳۳۹

۲۰۰۔ فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبان اردو، ذیل ل

۲۰۱۔ رفیع الدین بلخی، ایضاً،ص ۱۳۰

۲۰۲۔ وارث سرہندی، زبان وبیان،ص ۱۴۴

۲۰۳۔ فرہنگنامۂ کنایہ، ذیل لن ترانی

۲۰۴۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب

۲۰۵۔ سعداللہ کلیم، اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ، مقالہ مشمولہ اقبال بحیثیت شاعر، مرتبہ: رفیع الدین ہاشمی،ص ۴۲۰

۲۰۶۔ محمود نیازی، تلمیحات،ص ۳۴۲

۲۰۷۔ خلیفہ عبدالحکیم، تشبیہاتِ رومی،ص ۲۳۵

۲۰۸۔ آنندراج، ج۶، ذیل مہر

۲۰۹۔ دایرۃ المعارف تشیع، ج۷، ذیل نادعلی

۲۱۰۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال،ص ۵۷۷

۲۱۱۔ عابد علی عابد، البدیع،ص ۳۴۳، ۳۴۴

۲۱۲۔ فرہنگِ آصفیہ، ج۴، ذیل نرگسِ شہلا

۲۱۳۔ ایضاً، ایضاً، ذیلِ نرگسِ شہلا

۲۱۴۔ اکبر حسین قریشی، ایضاً،ص ۲۵۹

۲۱۵۔ محمود نیازی، تلمیحاتِ غالب،ص ۱۷

۲۱۶۔ فرہنگِ اقبال، ذیلِ آتشِ نمرود

۲۱۷۔ اکبر حسین قریشی، ایضاً،ص ۳۲۶

۲۱۸۔ فرہنگِ جامع شاہنامہ، ذیلِ ہامون

۲۱۹۔ عابد علی عابد، تلمیحاتِ اقبال،ص ۵۷

۲۲۰۔ ایضاً، ایضاً،ص ۱۶

۲۲۱۔ محمود نیازی، ایضاً،ص ۸۱

۲۲۲۔ اکبر حسین قریشی، ازقولِ مولانا حفیظ الرحمٰن سیوہاروی،ص ۳۳۹

۲۲۳۔ یوسف حسین خان، اردو غزل،ص ۲۹۶

۲۲۴۔ فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعارِ حافظ، ذیل ماہ کنعان

۲۲۵۔ فرہنگِ اصطلاحات وتعبیراتِ عرفانی، ذیل چاہ کنعان

فصلِ دوم: اردو غزلیات میں فارسی تراکیب ۔لسانی و تحقیقی اور معنی آفرینی کا مطالعہ

آب: فارسی شاعری کی طرح اردو شاعری میں ''آب'' کے ساتھ مختلف تراکیب موجود ہیں جن میں آب کی اہمیت دوسرے الفاظ کی نسبت دوچند ہے۔آب کے مختلف معنی ہیں: رونق، چمک، آبرو، شان، رواج، طرز و طریق کے۔ پانی، آبرو، چمک، جلا وغیرہ معنوں کے علاوہ، تلوار کی کاٹ، تلوار کی دھار، شان وجلال کے معنوں میں بھی آتا ہے۔

سب سے پہلے ہمارے ذہن میں آب سے اس کا حقیقی مطلب یعنی'' پانی'' کا آتا ہے۔پھر ترکیب میں دوسرے الفاظ کے لحاظ سے یہ ہمیں مجازی معنوں کی طرف لے جاتا ہے۔ اس لفظ کے لغوی معنی'' پانی'' کے ہیں تاہم چمک، حسن آبداری مجازی معنی لیے جاتے ہیں بطور مذکر ہے جب کہ تابداری یا چمک کو مونث سمجھی گئی ہے۔آب (اسم) کے ساتھ دار (لاحقہ) بڑھا کر صفت بنا دیا گیا ہے۔

آب ایرانیوں کے ہاں مقدس عناصر میں شمار کیا جاتا تھا۔آب نہ صرف ایرانی اساطیری میں شامل ہے بلکہ مختلف قدیم ثقافتوں میں اس کی اہمیت بیان ہوئی ہے۔(۳) آب کی طبیعاتی خصوصیت یہ ہے کہ وہ سخت گھولنے والا ہے۔اسی وجہ سے وہ فطرت میں خالص صورت میں نہیں ہوتا ہے۔قدیم ایران میں وہ مقدس سمجھا جاتا تھا۔زرتشت کے عقیدے میں آتش کے بعد وہ سب سے مقدس عنصر ہے۔ایک عقیدے کے مطابق سارے خلائق سب سے پہلے پانی کی بوند کی شکل میں موجود تھے۔(۴)

ایرانی عقیدے سے بڑھ کر اردودانوں کے ہاں بھی یہ ایک مقدس عنصر سمجھا گیا ہے چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ آب کے ساتھ آتش، حسرت، گریہ وغیرہ الفاظ آتے ہیں لیکن لفظ'' آب'' کی وجہ سے ترکیب میں ایک روشنی اور امید کی کیفیت امنڈ آتی ہے۔غزل کی ایک نمایاں خصوصیت علامت نگاری ہے۔ اس صنفِ شاعری میں آب ایک علامت کی حیثیت سے اہم کردار ادا کرتا ہے۔اس بظاہر سادہ لفظ میں کئی قسم کی کیفیات چھپی ہوئی ہیں۔انیس اشفاق کے بقول: آب میں بقا، آزادی، روانی، شور، ہماہمی، سکون اور طراوت کا مفہوم پنہاں ہے اور سراب کے مقابلے میں آب اصل حقیقت کی علامت ہے۔(۵)

''آب'' شفاف مائع ہے جو چار اصلی عناصر میں سے ایک ہے۔اس کے مزید معنی ہیں: سمندر، نہر، آنسو، پسینہ، منہ کا تھوک، رس، تازگی، چمک، رونق، عزت، طریقہ، الٰہی فیض، معنوی حقیقت، آبان (شمسی تاریخ کا ساتواں مہینہ)۔اس کے ساتھ اہم تراکیب ہیں: آب آتش خو (وہ پانی جس کی خصوصیت آتش جیسی ہو)، آبِ تلخ (شراب، فراق میں عاشق کی

آنکھوں کے اشک)،آبِ جوشان وخروشان (طوفانِ نوح کا اشارہ)،آب آتش رنگ (لعل جیسی شراب،خونین اشک)، آب آتش زدہ (خونین اشک)،آب آتش گون (لعل جیسی شراب)،آب آتش نما (لعل جیسی شراب)،آب آذرسا (شراب، خونین اشک)،آب بادہ رنگ (خونین اشک)(۶) عارفانہ اصطلاح میں آب سے مراد معرفت ہے۔(۷)

فارسی شاعری میں آب کا لفظ بکثرت استعمال ہوا ہے۔مثال کے طور پر سعدی کی غزلیات میں ۲۲۷ بار آیا ہے۔(۸) اور حافظ کی غزلیات میں ۱۲۰ دفعہ آیا ہے۔(۹) اب ہم اردو غزلیات اور فارسی شاعری میں آب کے ساتھ بنی ہوئی تراکیب کا جائزہ لیتے ہیں:

آبِ آتش ناک: ارغوانی شراب(۱۰) لعل سی شراب اور خونین اشک سے کنایہ ہے۔(۱۱) برباد کرنے والے اور چمکدار اور تیز تلوار سے مراد ہے۔(۱۲)

مئے یقیں سے ضمیرِ حیات ہے پرسوز　　نصیب مدرسہ یارب یہ **آبِ آتش ناک** (اقبال،۳۹۴)

زمانہ تیغ تو را خواندہ **آبِ آتشناک**　　رسیدہ خاکِ جنابت زقدر برافلاک (خواجو،ص ۱۴۸)

اقبال کے اس شعر میں آب آتش ناک سے مراد ارغوانی شراب ہے اور مئے یقین او آبِ آتش ناک کے درمیان ایک تلازمہ ہے۔خواجو کرمانی کے شعر میں آبِ آتشناک سے مراد تیز تلوار ہے۔آب آتش ناک کی ترکیب میں سب سے بڑی خوبی اس کی آواز ہے،جس میں تین دفعہ ''آ'' کی آواز سے ایک عمودی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

آبِ آتشیں: اس سے مراد گلگون اشک اور لعل سی شراب ہے۔(۱۳) اس سے مراد شک خونین بھی ہے(۱۴)

مجھ قدح کش کا بخارِ دل بھی ہوتا ہے شریک　　اک نہ اک دن ابر **آبِ آتشیں** برسائے گا (آتش، ج ا،ص ۱۶۶)

دریای سینہ موج زند **آب آتشین**　　تا پیش کعبہ لؤلؤ لالا برآورم (خاقانی،ص ۲۴۷)

آتش اور خاقانی کے شعر میں آبِ آتشین سے مراد خونین اشک ہے۔آتش کے شعر میں ''بخارِ دل'' اور '' آبِ آتشیں'' کے درمیان مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے؛اسی طرح بخار اور ابر کے درمیان بھی مراعاۃ النظیر موجود ہے۔خاقانی نے اس ترکیب کو کام لیتے ہوئے شعر میں اعلیٰ معنی پیدا کیے ہیں اور الفاظ دریا،سینہ،موج،آب،لؤلؤ میں ایک رابطہ پیدا کیا ہے۔

آبِ آئنہ: اکثر اشعار میں آئینہ،دل سے کنایہ ہے۔(آئینہ کے ذیل میں اس کا ذکر تفصیل سے آئے گا)۔یہاں آبِ آئنہ آنسو سے کنایہ ہے جو دل سے نکلتا ہے اور دل کے حال کا بیان کرتا ہے۔شاعر نے آنسو کی چمک اور صاف ہونے کا ثبوت دینے کے لیے آئنہ کا استعمال کیا ہے۔جب کسی چیز کا مظہر صاف اور چمکدار ہو وہ چیز بھی صاف اور چمکدار ہوگی۔سودا کے

شعر میں عکس، آئینہ اور آبِ تر کے درمیان مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔

نہ جانیں عکسِ رُو اس میں پڑا کس اہلِ حسرت کا　　کہ آبِ آئنہ سے لب کسو کا تر نہیں ہوتا (سودا، ج۱، ۸۵)

آبِ تیغ: تیغ کا مطلب ہے چمک اور کاٹ۔ آبِ تیغ، تلوار و تیغ کی تیزی سے کنایہ (۱۵)۔ فارسی اور اردو غزلیات میں آبِ تیغ اکثر محبوب کے ظلم سے کنایہ ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں آبِ تیغ، تشنہ اور دمِ تلوار کے درمیان مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے۔

قاتل کی آبِ تیغ کا تشنہ ہوں دیکھنا　　ہے کوئی دم کو اب دمِ تلوار تک پہنچ (شاہ نصیر، ج۱، ۴۴۰)

اک دم میں یہ عجب کہ مرے سر پہ　　پھر گیا جو آبِ تیغ برسوں تری تا کمر رہا (میر، ج۲، ۳۲)

ز آبِ تیغ کیالوا شیری　　آتش اندر وغا فرستادی (خاقانی، ص۹۲۲)

آبِ تیغِ نگاہ: یہ ترکیب خود دو تراکیب پر مشتمل ہے، جس میں لفظ ''نگاہ'' کی اہمیت زیادہ ہے۔ محبوب کی نگاہ تلوار جیسی دل کو کاٹتی ہے۔ غالب نے دوسرے مصرعے میں ترکیب ''زخمِ روزن'' کو لا کر ''آبِ تیغِ نگاہ'' کی تاثیر پر زور دیا ہے۔

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغِ نگاہ　　کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے (غالب، ۲۸۲)

آبِ جدولِ شمشیر: جدول: چھوٹی نہر۔ اس ترکیب میں صنعت تشبیہ اور کنایہ موجود ہے۔ یہ ترکیب محبوب کے ابروؤں کی کاٹ سے کنایہ ہے۔ ابروؤں کی تیزی کو شمشیر اور شکل کے لحاظ سے جدول سے تشبیہ دی گئی ہے:

بہت ہے تیز آبِ جدولِ شمشیرِ خوباں کا　　اسے پھر پار کر دیں ہیں یہ جس پر وار کرتے ہیں (میر، ج۲، ۲۱۰)

آبِ حسرت: دکھ سے بھرپور آنسو سے کنایہ ہے۔ (۱۶) آرزو و تمنا سے کنایہ ہے۔ (۱۷)

آبِ حسرت، دکھ سے بھرپور آنسو کی جانب اشارہ ہے لیکن یہ ایسا آنسو ہے جس میں آرزو اور تمنا کی لہریں بھی اٹھتی ہیں۔ سعدی کے شعر میں اس بات کا ثبوت ملتا ہے کیوں کہ سعدی نے قیامت کا ذکر کیا ہے۔ قیامت کو یوم الحسرت کہا گیا ہے:

آبِ حسرت آنکھوں میں اس کی نومیدانہ پھرتا تھا　　میر نے شاید خواہش دل کی آج کوئی پھر رخصت کی
(میر، ج۳، ۱۹۴)

بگذاشتند مارا در دیدہ آبِ حسرت　　گریان چو در قیامت چشم گناہکاران (سعدی، کلیات، ص۶۴۲)

آبِ دیدہ: آنسو (۱۸) اضافۂ استعاری ہے۔ ''آب دیدہ'' عام سی ترکیب ہے لیکن میر کے شعر میں جگر گداختہ، آب دیدہ اور خونِ ناب مل کر شاعر کے دکھ میں شدت پیدا کرتے ہیں۔

شاید جگر گداختہ یک لخت ہو گیا　　　کچھ آب دیدہ رات سے خوں ناب سا ہوا (میر، ج۲، ۱۷)

چونالان آیدت آب روان پیش　　　مدد بخشش زآبِ دیدۂ خویش (حافظ، ص ۳۵۵)

آبشارِ صبح: آبشار، اشک سے کنایہ ہے۔ اشکِ صبح کو آبشارِ صبح سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ تشبیہ خوبصورت منظر ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں پانی، آبشار، خورشید اور صبح میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ شاہ نصیر نے نہ صرف فارسی کی ایک نئی اور خوبصورت ترکیب بنائی ہے بلکہ پورے شعر میں تشبیہ، استعارہ اور مراعاۃ النظیر سے بخوبی استفادہ کیا ہے۔ چشمۂ خورشید محبوب کی آنکھوں کا استعارہ ہے اور پھر محبوب کے آنسوؤں کو آبشارِ صبح سے تشبیہ دی گئی ہے۔

پانی بھرے نہ چشمۂ خورشید کس روش　　　ہو **آبشارِ صبح** جو آئینہ دارِ گل (شاہ نصیر، ج۲، ۲۰۴)

آبِ فوارۂ مژگاں: یہ ترکیب آنسو سے کنایہ ہے۔ آنسو کو آبِ فوارہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ فوارے میں آبشار کی طرح ایک حسن ہے۔ ان دو تراکیب سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ نصیر حسن پسند تھے۔ مندرجہ ذیل شعر میں گریہ اور آبِ فوارہ ہم معنی ہیں۔ پہلے مصرعے میں شاعر رتبۂ خاک سے گریہ کا رتبہ کم بتاتا ہے لیکن دوسرے مصرعے میں فوارہ اور افلاک کے واسطے اپنے آنسوؤں کی قدر کر کے ان کو اعلیٰ رتبے پر بٹھاتا ہے۔ معنی کے علاوہ اس ترکیب میں تین الفاظ اور افلاک اور چڑھا میں "آ" کی آواز سے بھی شعر میں بلندی پیدا ہوتی ہے۔

رتبۂ گریۂ عاشق جو تہِ خاک چڑھا　　　**آبِ فوارۂ مژگاں** سوئے افلاک چڑھا (شاہ نصیر، ج۱، ۳۰۸)

آبِ گریہ: آنسو (۱۹) اس شعر میں خاک و آب اور سرسبز و سیہ بخت کے درمیان صنعتِ تضاد ہے۔ سرسبز اور سبز میں صنعتِ تجنیسِ ناقص ہے۔ ظہوری کے شعر میں گریہ و آہ میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔

خاک ہو سرسبز دنیا میں سیہ بختِ ازل　　　**آبِ گریہ** سے نہ دیکھا نخلِ مژگاں سبز ہو (شاہ نصیر، ج۲، ۳۶۶)

خود را **باب گریہ** دہم یا بباد آہ　　　گر ہستیم غبار ضمیر منیر تست (ظہوری، ۱۹۷)

آبروئے تیغ: تلوار کی شان۔ مرکبِ اضافی ہے۔ اس شعر میں آبروئے تیغ سے مراد تلوار کی کاٹ ہے:

لایا نہ تھا تو آج تلک ہاتھ سوئے تیغ　　　وابستہ میرے قتل سے تھی **آبروئے تیغ** (درد، ۱۵۳)

آبلۂ پا: آبلہ کے معنی ہیں چھالا۔ "آبلہ پا" سے مراد وہ شخص ہے جس کے پاؤں میں شدید گرمی کی وجہ سے چھالا بن جاتا ہے۔ (۲۰) عاشق بیشتر تلاشِ یار میں صحرا بہ صحرا، شب و روز چکر کاٹا کرتا ہے۔ اس تگ و دو میں اس کے پاؤں میں چھالے پڑ جاتے ہیں جن کو محبت کی یاد میں "گوہر آبلۂ پا" کہتا ہے۔ (۲۱) آبلہ پائی جہد و عمل کی راہ میں قوتوں سے نبرد آزمائی کے

مفہوم کی حامل ہے۔فارسی شاعری میں آبلۂ پا کی ترکیب بار بار آئی ہے لیکن ''خلوتِ آبلۂ پا'' ایک انوکھی ترکیب ہے۔لفظ ''خلوت'' غالب کی تراکیب میں کثرت سے استعمال ہوا ہے۔

خلوتِ **آبلۂ پا** میں ہے، جولاں میرا　　خوں ہے، دل تنگیِ وحشت سے بیاباں میرا (غالب،۲۲)

دیوانۂ سر باختۂ **آبلہ پا**ییم　　پابستگی دار شفا را نشناختیم (فیضی،ص۱۶)

آبلۂ دل: دکھ اور درد سے کنایہ ہے۔(۲۲) فارسی اور اردو شاعری میں یہ ترکیب دکھ کی طرف اشارہ ہے۔اردو غزلیات میں یہ ترکیب بکثرت آئی ہے لیکن شاہ نصیر کے ہاں اس ترکیب کی معنی آفرینی اپنی اعلیٰ سطح پر دکھائی دے رہی ہے۔اس نے دل کو مینا سے تشبیہ دی ہے ۔جیسے مینا ٹوٹ جانے کی چیز ہے، دل بھی مینا جیسا ہے کہ دکھ اور درد سے ٹوٹ جاتا ہے۔اسی طرح اس شعر میں مینا اور جامِ مئے میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔اس ترکیب کی معنی آفرینی کا سراغ فارسی شاعری میں نہیں ملتا:

سوزش کی ہے اس **آبلۂ دل** کی کیا دوا　　اور ہے تو اس کے پاؤں کی اتری حنا علاج (جرات، ج۱،ص۲۷۸)

انشا نے چھوا **آبلۂ دل** کو تو آیا　　جان دار، سمندر نمط، ایک چنگ میں کیڑا (انشا، ج۱،ص۵۳)

مینا بہ بغل **آبلۂ دل** سے رہے ہم　　جامِ مئے گل گوں نہ پلایا تو ہوا کیا (شاہ نصیر، ج۱،۱۸۳)

نتواں بہ ماہ نو گرۂ آسمان گشود　　ناخن حریف **آبلۂ دل** نمی شود (صائب،ص۴۵۱)

آتش: وہ جسم ہے جس کی روشنی اور گرمی لکڑی اور کوئلے کے جلنے سے وجود میں آتی ہے۔اس سے مختلف معنی نکلتے ہیں: شعلہ، سوز، قہر وغضب، جہنم کا دوزخ، تیزی، تکلیف، نقصان پہنچانا، غم، بلا، مصیبت، شدید عشق۔(۲۳) آتش کا لفظ فارسی شاعری خاص طور پر فارسی غزلیات میں کثرت سے آیا ہے مثلاً سعدی کی غزلیات میں ۹۴ دفعہ آیا ہے۔(۲۴) لیکن آتش سے بنی ہوئی تراکیب بہت کم ملتی ہیں، حال آنکہ اردو غزلیات میں آتش کے ساتھ خوبصورت تراکیب موجود ہیں۔اردو شاعری میں سوزِ محبت کے اظہار میں عام طور پر شعرا آتش و برق یا ان کے متعلقات سے استعارہ کیا کرتے ہیں۔شاید اردو شاعری ہندوؤں کے ساتھ رہنے سے متاثر ہوئی ہے ۔ہندوؤں کے ہاں آتش مقدس چیز ہے اور برعظیم کے مسلمان اس سے بالواسطہ متاثر ہوئے ہوں گے۔آتش کے ساتھ بنی ہوئی تراکیب کا جائزہ لیتے ہیں:

آتشِ داغِ تمنا: مرکب اضافی ہے۔یہ دو تراکیب پر مشتمل ہے۔اصلی لفظ تمنا ہے، جس کی تشریح کے لیے '' آتشِ داغ'' کی ترکیب آئی ہے۔اس میں صنعت تشبیہ ہے ۔تمنا کو آتشِ داغ سے تشبیہ دی گئی ہے۔اس ترکیب میں موسیقی کی خوبی بھی موجود ہے۔

تا کجا افسوسِ گرمیہائے صحبت؟ اے خیال　　دل، بسوزِ آتش داغِ تمنا جل گیا (غالب، ۲۱)

آتشِ دل: دل کی آگ۔ عشق ومحبت اور دل کا سوز (۲۵) تکلیف دہ فکر اور سوچ سے کنایہ (۲۶)۔ کافی اردو غزل گو شعرا نے اس ترکیب کو استعمال کیا ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں گریۂ دل، پانی اور چشم میں مراعاۃ النظیر ہے۔ لفظ "آتش" کی تکرار سے صنعتِ تکرار پیدا ہوئی ہے۔ ذوق نے اپنے شعر میں آہ، شرارِ آتشِ دل اور خورشید جہان تاب کے درمیان صنعت مراعاۃ النظیر پیدا کر کے اپنا کمال دکھایا ہے۔

اسی طرح ذوق کا یہ شعر معنی آفرینی میں اس کی مہارت کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس شعر میں "آہ" پہلے شرارِ آتش دل بن جاتی ہے اور پھر اس میں اتنی طاقت ہے کہ وہ خورشیدِ جہاں تاب ہوتی ہے۔ شعر میں ایک نشاطیہ کیفیت پھیل جاتی ہے۔ ذوق نے اپنی آہ کی "آتشِ دل" اور "خورشیدِ جہاں" کے ذریعے تصویر کشی ہے اور وہ اس تصویر کشی میں محاکات کو خوبی سے بروئے کار لایا ہے۔ اس کے برعکس حافظ کی شعری مثال ہے۔ اگرچہ یہ شعر مشہور ہے اور زبان زد ہے لیکن وہ سراسر قنوطیت پر مشتمل ہے۔ غالب کے شعر میں آتش اور دود میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے:

گریے سے آتشِ دل اور بھی بھڑکی ورنہ　　لگتی پانی سے نہیں چشمِ گہربار آتش (شاہ نصیر، ج۲، ۱۰۳)

آہ کے ساتھ جو نکلا شررِ **آتشِ دل**　　چرخ پر جا کے وہ خورشیدِ جہاں تاب بنا (ذوق، ج۱، ۱۸۲)

وحشتِ **آتشِ دل** سے، شبِ تنہائی میں　　صورتِ دود، رہا سایہ گریزاں مجھ سے (غالب، ۲۶۹)

سینہ از **آتشِ دل** در غم جانانہ بسوخت　　آتشی بود درایں خانہ کہ کاشانہ بسوخت (حافظ، ص ۱۴)

آتشِ سرکش: محبوب سے کنایہ ہے۔ محبوب کو آتش سے تشبیہ دی گئی ہے۔ میر کے اس شعر میں سوخت اور آتش میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے۔ آتش اور سرکش میں "ش" کی تکرار سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔

ہم سوختوں میں **آتشِ سرکش** کا ذکر کیا　　چل بھی پڑی ہے بات تو اس تندخو کی بات (میر، ج۲، ۱۰۸)

آتشِ سوزندۂ دل: یہ ترکیب عشق سے کنایہ ہے۔ آتش، عشق کا استعارہ ہے۔ آتش اور آب میں صنعتِ تضاد ہے۔ دل اور دیدہ کے درمیان صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے:

سب **آتشِ سوزندۂ دل** سے ہے جگر آب　　بے صرفہ کرے صرف نہ کیوں دیدۂ تر آب (میر، ج۳، ۷۲)

آتشِ عشق: عشق کا انگارا جو عاشق کو جلاتا ہے۔ عشق کو آتش سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس ترکیب میں "ش" کی تکرار سے موسیقی کا حسن پیدا ہوا ہے۔ آتش اور بجلی میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔

آتشِ عشق قہر، آفت ہے   ایک بجلی سی آن پڑتی ہے (درد، ۲۲۵)

آتشِ غم: غم کے جلانے والا گرمی وحبس آتش، دکھ کا آتش (۲۷) اضافۂ تشبیہی ہے۔ غم کو آتش سے تشبیہ دی گئی ہے۔ فارسی اور اردو دونوں کی شاعری میں غم کی شدت کو دکھانے کے لیے آتش کا ذکر ہوا ہے کیوں کہ ہر قسم کا دکھ آتش کی طرح جسم اور جان کو جلا دیتا ہے:

ہر بنِ مو سے دھواں اٹھتا ہے   **آتشِ غم** کو چھپاؤں کیوں کر؟ (شیفتہ، ٦٦)

آتشِ غم پیل رادر دبر آورد چنانک   صدرۂ پشہ سزد صورت خفتان او (خاقانی، ص ۳٦۴)

آتشِ گل: گل کی سرخ رنگت کا آتش سے استعارہ ہے۔ (۲۸) گل محبوب کا استعارہ ہے جس کا چہرہ شاعر کے ہاں آتش جیسا سرخ اور جلانے والا ہے۔ اردو غزل گوؤں میں آتش کے ہاں لفظ ''آتش'' کا ایک بڑا کردار ہوتا ہے۔ شاید اسی وابستگی کی وجہ سے اس نے ''آتش'' کو اپنا تخلص بنایا ہے۔ عبادت بریلوی کے بقول: آتش کی شاعری میں آگ اور اس کے متعلقات کی تصویریں ایک عالمِ اضطراب کی پیداوار ہیں اور مزاج کی بے چینی کو ظاہر کرتی ہیں۔ (۲۹) اکثر اشعار میں خاک، گل، چمن، مرغ، گلچین، باغبان، غنچہ، شبنم کے درمیان صنعت ''مراعاۃ النظیر'' ہے:

تو مت بگاڑ اس کو اے باغباں کہ ہم نے   نزدیکِ **آتشِ گل** آپ آشیاں بنایا (سودا، ج ۱، ۱۲۲)

لکھو جا باغباں سے رہ کے گلستاں اپنا   چلے ہم **آتشِ گل** سے جلا کر خانماں اپنا (میرزا مظہر جانجاناں، ص ۲۵٦)

چاہے فروغ آتشِ گل تو جو کچھ دنوں   اے عندلیب! دیدۂ گلچیں میں ڈال خاک (آتش، ج ۱، ص ۴۵۸)

آتشِ گلِ جنوں: عشق سے کنایہ ہے۔ عشق اور جنوں کو آتشِ گل سے تشبیہ دی گئی ہے کیوں کہ جب عشق میں جنون کا رتبہ پیدا ہو جائے تو وہ ایک آتش کی طرح جسم کو راکھ سے بدل دیتا ہے۔ درد کے ہاں یہ جنوں پسندیدہ ہے کیوں کہ اس نے عشق کے جنوں کو پہلے گل سے تشبیہ دی ہے جو اس کے لیے محبوب اور عزیز ہے اور پھر اس کو آتش سے تشبیہ دیتا ہے۔ گویا یہ آتش جو اس کے سینے کو عشق میں جلا دیتا ہے اور اس کے دل میں جوش پیدا کرتا ہے درد کو وصالِ محبوب کی طرف بھی رہنمائی کرتا ہے۔ یہ خصوصیت عشقِ حقیقی کا خاصہ ہے۔

آتشِ گلِ جنوں مرا گرم کرے سو یہ نہیں   سینہ ہمیشہ آگ ہے، دل میں سدا ہی جوش ہے (درد، ۱۹۵)

آتشِ یاقوت: ہونٹ سے کنایہ ہے۔ سرخ ہونٹ کو یاقوت سے تشبیہ دے کر پھر یاقوت کو آتش سے تشبیہ دی گئی ہے۔ سودا کے اس شعر میں آتش اور چنگاری کے درمیان صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے:

ہوا زاہد کو عشق خوش لباں پیری کے عالم میں   پڑی ہے **آتشِ یاقوت** سے پنبے میں چنگاری (سودا، ج ا، ۵۶۵)

آستانِ داغ: آستان: بارگاہ۔ فارسی میں گنجائش کے واسطے آتا ہے۔ اس کے معنی دہلیز، چوکھٹ اور تعظیماً مکان درگاہ ہیں۔ میر کے مندرجہ ذیل شعر میں آستانِ داغ، دل سے کنایہ ہے۔ اس ترکیب میں "آ" کی تکرار سے موسیقی کا حسن پیدا ہوتا ہے:

اس **آستانِ داغ** سے میں زر لیا کیا   گل دستہ دستہ جس کو چراغی دیا کیا (میر، ج ۲، ۶۲)

آستانۂ دل: مرکبِ اضافی ہے۔ مجاز مرسل ہے۔ اس سے پورا دل مراد ہے۔ مصحفی کے اس شعر میں ترکیب کا برمحل استعمال ہوا ہے بلکہ پورے شعر میں معنوں کے لحاظ سے شاعری کا کمال معلوم ہوتا ہے۔ آستانۂ دل، سرِ نیاز اور سجدہ، ان تینوں اشعار میں ایک تأثر پیدا کرتے ہیں۔

جب **آستانۂ دل** پر سرِ نیاز رکھا   تو مصحفی تجھے کب در بدر ہے سجدہ درست (مصحفی، ج ۲، ص ۱۰۰)

آسترِ فقر: آستر سے مراد ہر چیز کا باطن ہے۔ (۳۰) آسترِ فقر نہایت فقر دکھاتا ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ یہ ایک سنجیدہ ترکیب ہے۔ درد کی شاعری ایک صوفیانہ شاعری ہے، اسی وجہ سے یہاں آسترِ فقر سے مراد محبوب کے سامنے اپنی بے چیزی اور حقارت کا اظہار ہے۔ آسترِ فقر و شاہ میں صنعتِ تضاد ہے:

ہے **آسترِ فقر** اگر سمجھو تو شاہی   سلطاں ہے اگر شاہ تو میں ظلِ ہما ہوں (درد، ۱۶۳)

آستینِ مژگاں: آستین کے معنی ہیں: جامے کا ایک حصہ جو ہاتھ پر پہنایا جاتا ہے۔ طریقہ، راستہ ۳: مشک کا دہانہ (۳۱) مرکبِ اضافی ہے۔ مژگان کے لیے آستین کا استعارہ کیا گیا ہے۔ اس سے مراد مژگان کا نوکیلا پن ہے۔ یہ ایک لاجواب ترکیب ہے۔ آستین کی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں ٹانکے کا لفظ آیا ہے:

سرشکِ تر سے مری **آستینِ مژگاں** نے   گہر کے تکمے ہیں ٹانکے حباب کے پیچھے (ظفر، ۳۵۶)

آغوش کے ساتھ اردو غزلیات میں بنی ہوئی تراکیب کافی زیادہ ہیں۔ آغوش کا مطلب ہے دو ہاتھوں کے بیچ میں جمع ہونا۔ صوفیانہ اصطلاح کے مطابق صفاتِ حق کی وسعت کو کہتے ہیں جب سالک حق کی صفات میں گم ہو جائے۔ (۳۲) اصطلاح میں اسرار کا حصول اور علمی، عملی، صوری و معنوی صلاحیت پر عبور ہے (۳۳) فارسی شاعری میں اس لفظ کے ساتھ کوئی خاص ترکیب نہیں ملتی ہے، حال آنکہ اردو کے غزل گوؤں میں **آغوشِ سحاب، آغوشِ شوق، آغوشِ گل، آغوشِ وداع اور آغوشِ وفا** کی تراکیب ملتی ہیں۔ یہ سارے مرکبِ اضافی ہیں۔ آغوشِ وفا، محبت اور وفاداری سے کنایہ ہے۔ آغوشِ گل، آغوشِ محبوب سے

کنایہ ہے۔آغوش وداع ،وداع کے بے انتہا دکھ سے کنایہ ہے۔آغوشِ شوق،امیداور نہایت خوشی سے کنایہ ہے۔آغوشِ سحاب،امید سے کنایہ ہے۔ان سب تراکیب میں'' آغوشِ وداع ''معنی آفرینی اورتصویر کشی کے حوالے سے بہترین ہے۔شعری حیثیت سے ظفر کا شعرعمدہ ہے ۔اس کے پورے شعرمیں الفاظ کے تلازمات خوبصورت معنی پیدا کرتے ہیں۔ظفر نے دل میں گرہ کو غنچے سے تشبیہ دی ہے۔وفاداری ومحبت کو گلے لگنے سے تشبیہ دی ہے،جس سے دل کاغنچہ کھلتا ہے اور محبت کی خوشبوپھیلتی ہے۔دوسرے شعرمیں گل اور بہاراوراقبال کے شعرمیں سحاب اور بجلی میں صنعت مراعاۃ النظیر موجود ہے۔

غنچہ ساں دل میں گرہ ہم سے نہ رکھواب تم — گلے لگ جاؤبس **آغوشِ وفا** کوکھولو (ظفر،۲۷۸)

آغوشِ گل ہے آئینۂ ذرہ ذرہ خاک — عرضِ بہار،جوہر پرداز ہے مجھے (غالب،۱۰۴)

آغوشِ وداع ہے جنوں،اہلِ جنوں کے لیے — چاک ہوتا ہے سرے سے خفا،میرے بعد (غالب،۱۹۹)

جلد کھولو شیفتہ! **آغوشِ شوق** — یہ صدا آئی لبِ سوفار سے (شیفتہ،۱۹۹)

خلوت کی گھڑی گزری،جلوت کی گھڑی آئی — چھٹنے کو ہے بجلی سے **آغوشِ سحاب** آخر (اقبال،۳۸۲)

آفتاب کا مطلب سورج،سورج کی کرنیں،سورج کی روشنی ہے۔آفتاب کی مجموعی صوت عمودی ہے،یعنی اس کوادا کرتے ہوئے بلندیوں کی طرف بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے۔فارسی شاعری میں یہ لفظ شاعروں کا مرکزِ توجہ رہا ہے مثلاً سعدی کی غزلیات میں آفتاب کا لفظ ۷۰ دفعہ آیا ہے۔(۳۴)لیکن اس کے ساتھ کوئی خاص ترکیب نظر نہیں آتی۔اردوغزلیات میں آفتاب کے ساتھ تراکیب ہیں: **آفتابِ حسن**:/ضافۂ تشبیہی ہے۔محبوب کے حسن سے کنایہ ہے جو آفتاب جیسی چمکداراور پیاری ہے۔**آفتابِ عمر**:اضافۂ استعاری ہے۔اس کا مطلب ہے زندگی کا سورج۔مصحفی کے شعرمیں'' آفتابِ عمرلب بام آیا'' سے مراد بوڑھاپا اورموت قریب ہونا ہے،خوابِ صبح اور آفتابِ عمر میں صنعتِ تضاد ہے:

آفتابِ حسن کے جلوے کی کس کوتاب — آنکھیں ادھر کیے سے بھر آتا ہے ووں ہی آب (میر،ج۲،۱۰۱)

افسوس ہے کہ ہم تو رہے مستِ خوابِ صبح — اور **آفتابِ عمرلبِ بام** آگیا (مصحفی،ج۱،ص۱۱)

آماجگاہِ تیرِ حوادث: آماجگاہ کا مطلب ہے نشانہ(۳۵)اس ترکیب سے مراد بدنصیبی سے دوچار ہونا ہے:

آماجگاہِ تیرِ حوادث ہوں رات دن — پتلا بنا ہوا ہوں غمِ روزگار کا (اکبر،ج۲،ص۶)

آہ:افسوس،آوخ،ہائے کالفظ اور لمبی سانس ہے جو درد یا خوشی میں دل سے نکلتی ہے۔(۳۶)غزل اپنی تعریف کی بناپر آہ کی

بنیاد پر قائم ہے۔ بقول کرم حیدری:

''ایک خاص قسم کے ہرن کی دردناک آوازوں کو بھی غزل کہتے ہیں، جو وہ ایسے وقت نکالتا ہے جب شکار انسانوں اور جانوروں نے اسے گھیر لیا ہو اور وہ ان کے دل میں رحم کے جذبات ابھارنے کی کوشش کر رہا ہو۔(۳۷)

تصوف کی اصطلاح میں آہ کمال عشق کی علامت ہے، ایک ایسی علامت جس کے بیان سے زبان اور قلم قاصر ہوں، (۳۸) بقول شاعر:

گر بود در ماتمی صد نوحہ گر | آہ صاحب درد را باشد اثر

فارسی غزلیات میں لفظ ''آہ'' کی اہمیت زیادہ ہے۔ حافظ کی غزلیات میں آہ کا لفظ ۵۱ دفعہ آیا ہے (۳۹) اور سعدی کی غزلیات میں ۳۹ دفعہ آیا ہے (۴۰) آہ کے ساتھ مختلف تراکیب بنی ہوئی ہیں مثلاً؛ فارسی میں: آہِ آتش آلود، آہِ آتش بار، آہِ آتش پاش، آہِ آتش خلقت، آہ آتشین، آہِ تلخ، آہِ خانہ سوز، آہِ خوشدلان، آہِ شب، آہِ غم پرور، آہِ فلک سای، آہِ گرم۔ ان میں سے کچھ تراکیب اردو غزلیات میں بھی آئی ہیں۔ او کچھ نئی تراکیب بھی ملتی ہیں:

آہِ آتشبار: گرم اور جلاتے ہوئے سانس سے کنایہ ہے۔ اضافۂ تشبیہی ہے۔ آہ کو گرم اور جلانے والے کی وجہ سے آتش سے تشبیہ دی ہے۔ اس ترکیب کو اردو کے تقریباً سبھی غزل گو شعرا جیسے سراج، سودا، جرات، مصحفی، شاہ نصیر، ناسخ، آتش، ظفر نے استعمال کیا ہے۔ سودا اور آتش کے اشعار میں ترکیب ''آہِ آتش بار'' کے باوجود ایک نشاطیہ لہجہ موجود ہے کیوں کہ وہ کہتا ہے کہ اس کی ہر آہ سے اس کے دل میں ایک ستارہ پیدا ہوا ہے جب کہ ہلالی اپنے شعر میں اپنے آپ کو شمع سے تشبیہ دیتا ہے جو آہِ آتش بار سے جلتا جاتا ہے:

ہماری **آہِ آتش بار** کوں دیکھ | خجالت سیں ہوا پانی جہنم (سراج، ص ۴۶۱)

ضبطِ سوزِ دل سے ہے سینہ ستاروں کا سا گنج | بسکہ یاں ہر دم گرہ اک آہِ آتش بار ہے (سودا، ج ۱، ۴۹۱)

سوزشِ دل میں اثر ہے تابش خورشید کا | تاک کو کرتی ہے آہنی **آہِ آتش بار** سبز (آتش، ج ۱، ص ۴۲۳)

تا ہلالی را بہ سوز عشق پیدا شد سری | می گدازد ہمچو شمع ز **آہِ آتشبار** خویش (ہلالی، ص ۹۴)

سراج کے شعر میں آتش اور جہنم میں، آتش کے شعر میں سوز، خورشید اور آتش کے درمیاں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے۔ ان میں آتش نے اس ترکیب کو اپنے شعر میں استعمال کر کے اس میں ایک اعلیٰ سطح پر معنی پیدا کیے ہیں۔ وہ آہ کو

آتشبار بتاتا ہے لیکن اس کے تاثیر پر امید رکھتا ہے۔ وہ اپنی آہ کو جیسا کہ تابش خورشید، تاک کو سبز بناتا ہے، پراثر سمجھتا ہے کہ آخر اس آہ کا نتیجہ مثبت نکلے گا۔ اسی طرح آہ کے ساتھ یہ تراکیب ہیں: **آہِ آتش باز**: مرکبِ وصفی، **آہِ آتش ناک**: گرم اور جلتے ہوئے سانس سے کنایہ ہے، مرکبِ وصفی، **آہِ آتشیں**: جلتی ہوئی آہ، مرکبِ وصفی، **آہِ آتش ناک**، مرکبِ وصفی، آہِ آتشبار کا مترادف ہے۔ **آہِ جگر**: مرکبِ اضافی، **آہِ جگر خراش**، مرکبِ وصفی، جگر کو دکھ دینے والی آہ، **آہِ جگر سوز**، مرکبِ وصفی، جگر کو جلانے والی آہ، **آہِ جگر فشاں**، مرکبِ وصفی، جگر کو آگ لگانے والی آہ، **آہِ جہاں سوز**، مرکبِ وصفی، جہان کو جلانے والی آہ، **آہِ حسرتناک**: مرکبِ وصفی، حسرت سے بھرپور آہ، **آہِ دلخراش**: مرکبِ وصفی، دل کو دُکھانے والی آہ، **آہِ دل سوزاں**، مرکبِ وصفی، دل کو جلانے والی آہ، **آہِ رسا**: مرکبِ وصفی، واضح و آہنگیں آہ، **آہِ رسای صبح**، دو تراکیب پر مشتمل ہے، پہلی مرکبِ وصفی اور دوسری اضافی، صبح کی واضح اور خوش آہنگ آہ، **آہِ زبانہ کش**، مرکبِ وصفی، جلتی ہوئی آہ، **آہِ سحر**: مجاز مرسل، زمان کا بیان ہے، مرکبِ اضافی، **آہِ سحرگاہ**، **آہِ سحری**، دونوں مرکبِ اضافی ہیں، **آہِ سرد**: ٹھنڈی سانس، مایوسی سے کنایہ ہے، وہ سانس جو آتشِ غم دلی صدمہ کو فرو کرنے کے واسطے لیا جاتا ہے، مرکبِ وصفی۔ وہ آہ جو بخوفِ افشائے راز حسبِ دل خواہ بآوازِ بلند باوجود جوش و گرمیٔ دل نہ کھینچ سکیں۔ صرف بڑے بڑے سانس ہی لے کر ٹھنڈا کر لیں۔ (۴۱) **آہِ سوزاں**: جلانے والی آہ، لگا دینے والی آہ۔ وہ آہ جس کے روکنے اور ضبط کرنے سے دل و جگر میں سوزش پیدا ہو جائے۔ (۴۲) مرکبِ وصفی، **آہِ سوزِ عشق**، دو تراکیب پر مشتمل ہے، دونوں مرکبِ اضافی ہیں، **آہِ سوزناک**: مرکبِ وصفی، سوز سے بھرپور آہ، **آہِ شرر افشاں**: مرکبِ وصفی، انگارے گرانے والی آہ، **آہِ شرربار**: گرم جاتے ہوئے سانس (۴۳) مرکبِ وصفی، **آہِ شررفشاں**، مرکبِ وصفی، شرر پھیلانے والی آہ، **آہِ شعلہ افشاں**: مرکبِ وصفی، شعلہ لگانے والی آہ، **آہِ شعلہ بار**: مرکبِ وصفی، شعلے سے بھرپور آہ، **آہِ شعلہ خیز**: مرکبِ وصفی، شعلہ گرانے والی آہ، **آہِ شعلہ ریز**، مرکبِ وصفی، شعلہ گرانے والی آہ، **آہِ شعلہ زن**: مرکبِ وصفی، یہ تراکیب جو شعلے کے ساتھ ہیں اس بات پر معنی رکھتی ہیں کہ آہ شعلہ کی طرح ہوتی ہے جو بھڑک کر دور تک پھیلتے ہوئے سامنے والی چیزوں کو جلا دیتی ہے۔ سامنے آنے والے دلوں کو متاثر کرنے سے کنایہ ہے، **آہِ صبحگاہی یا آہِ صبحدم**: صبح کے وقت کی گریہ وزاری جو بارگاہ احدی میں خضوع و خشوع کے ساتھ کی جائے کہ ان ساعتوں کی دعائی قبول ہوتی ہیں (۴۴)، مرکبِ وصفی، **آہِ موزوں**: وہ آہ جو موسیقی اور وصفِ دروں کے بیان میں خوبی رکھے، مرکبِ وصفی، **آہِ ناتواں**: وہ آہ جو بھرتے بھرتے اس کی کوئی طاقت نہ ہو، مرکبِ وصفی، **آہِ نیم شبی**: مجاز مرسل، زمان کا بیان ہے، وہ آہ جو آدھی رات کو دردمند دل سے نکلے یہ وقت زیادہ قبولیت کا ہے (۴۵) مرکبِ وصفی، **آہِ نارسا**: مرکبِ وصفی، مبہم آہ، **بادِ آہ**: باد: آہ کی عظمت و شان سے کنایہ

ہے۔(۴۶)، مرکب اضافی، پرِ پروازِ آہ، دوتراکیب پر مشتمل ہے جو دونوں مرکب اضافی ہیں، دودِ آہ: اضافہ تشبیہی۔ دھواں سی سیاہ اور گہری آہ (۴۷) ستونِ آہ: ستون: تھم، منارہ، آہ کو لمبائی میں ستون سے تشبیہ دی گئی ہے، سمومِ آہ: سَموم: گرم ہوا، آہ کو سموم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ گرمی ہے، سیخِ آہ: سیخ: سلاخ، لوہے کہ وہ لمبی اور گول سینک جس پر کباب لگاتے ہیں۔ آہ کو سیخ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ جلانا ہے۔ کباب اور سیخ میں مراعاۃ النظیر ہے، شرارِ آہ: شرار: آگ کی چنگھاڑیاں، آہ کو شرار (انگارے) سے تشبیہ دی گئی ہے، شعلۂ آہ: اضافۂ استعاری ہے، آہ کی سوز اور گرمی سے مراد ہے۔ (۴۸) شعلۂ برق آہ: آہ کی سوز کو شعلے سے تشبیہ دی گئی ہے، صدائے آہ: مرکبِ اضافی، حقیقی معنوں پر مشتمل ہے، علمِ آہ: علم کا مطلب ہے آگاہی۔ تصوف میں علم کو حجابِ اکبر کہا جاتا ہے یعنی علم ظاہری کے ذریعے عرفانِ حق حاصل نہیں کیا جاسکتا (۴۹) تصوف کے مطابق علمِ آہ سے مراد وہ آہ ہے جو دل سے نکل کر سالک اور حق کے درمیان حجاب کا باعث بنتی ہے، اور عام شاعری میں اس سے مراد وہ آہ ہے جس سے انجام کا علم ہوتا ہے، کلیدِ آہ: کلید: چابی، کلید کھولنے والے اور حل کرنے والے کی جانب اشارہ ہے۔ شاعر کے ہاں آہ مرکزی حیثیت رکھتی ہے جس سے دل ہلکا ہوکر غم سے نجات پاتا ہے، لباسِ آہ: آہ کو لباس سے تشبیہ دی گئی ہے، مراد عاشق سراسر آہ سے بھرپور ہوتا ہے، نسیمِ آہ: نسیم: ہلکی اور ٹھنڈی سی ہوا، اضافۂ تشبیہی ہے، خوشگوار آہ سے کنایہ ہے۔ مراد یہ ہے کہ آہ بھرتے بھرتے سحر کا وقت آگیا ہے اور اس وقت آہ ایک نسیم کی طرح بھری جارہی ہے۔ ان سب تراکیب میں شاہ نصیر کی ترکیب ''ستونِ آہ'' اور سراج کی ''کلیدِ آہ'' انوکھی تراکیب ہیں۔ ناسخ نے ''آہِ آتش ناک'' کہہ کر شعر میں صنعتِ مبالغہ سے کام لیا ہے کہ اگر کوئی اس کی آہِ آتش ناک سنے تو اس کے کان کے برابر آگ اٹھتی ہے۔ یہ ترکیب اس کے شعر میں کوئی خاص اثر نہیں رکھتا، حال آنکہ کلیم نے اس عام سی ترکیب سے پورے شعر میں خوبصورت بحر کے علاوہ، ایک روحانی کیفیت پیدا کی ہے۔ وہ اپنی آہِ آتش ناک کو اتنا پُر اثر سمجھتا ہے جس سے پورے بغض و تیرگی مٹائی جاسکتی ہے:

کیا معاذ اللہ میری آہِ آتش ناک ہے　　آگ لگ اٹھتی ہے سنتے ہی برابر کان میں (ناسخ، ج۲، حصہ ا، ص۳۳۶)

گرم خون کردم بہ مژگان آہِ آتشناک را　　شستہ ام از آتش خود کینۂ خاشاک را (کلیم، ص۹۰)

آہِ آتش باز سے دل اور جگر جلتے رہے　　ہائے تم اے مردمانِ چشمِ تر دیکھا کیے (ظفر، ۳۴۲)

شفق نہ بوجھ کہ مجھ آہِ آتشیں نے ولی　　فلک کوں جاکے کیا ہے برنگ منقلِ سرخ (ولی، ص۱۳۲)

ولی کی اس شعر میں ''شفق''، ''آتشیں''، ''فلک'' اور ''سرخ'' کے درمیان مراعاۃ النظیر ہے۔ تینوں کی مشترک خصوصیت سرخ رنگ ہے۔ ولی نے بھی صنعتِ مبالغہ سے کام لیا ہے۔ اس نے اس ترکیب سے سنجیدہ استفادہ کیا ہے۔ اس نے فلک کو اپنی آہِ

آتشیں کی وجہ سے منقلِ سرخ کہا ہے۔ ان اردو شعرا اور فارسی شاعر جامی کے اشعار میں ''آہِ آتشیں'' کا ایک ہی اثر نکلتا ہے اور وہ ہے اس آہ سے جلنا۔ جامی آہ کے ذریعے اپنے دل کا حال بیان کر رہا ہے:

چراغ وشمع تو جلتے ہیں شام سے تا صبح — **مجھے جلاوے ہے یہ آہِ آتشیں** دن رات (شاہ نصیر، ج ۱، ۴۱۳)

اس سے تو اور آگ وہ بے درد ہو گیا — **اب آہِ آتشیں** سے بھی دل سرد ہو گیا (ذوق، ص ۱۵۴)

داغ دل را آہہای **آتشیں** باشد نشان — دودِ روزن می دہد آگاہی از سوز کباب (جامی، ۱۸۰)

ان اشعار میں آہِ جگر اور آہِ جگر خراش میں سکون کی جھلکیاں محسوس ہوتی ہیں۔ پہلے شعر میں شاہ نصیر اپنی آہ کو عصائے دست سمجھتا ہے جس کا وہ سہارا لے سکتا ہے۔ دوسرے شعر میں شیفتہ اپنی آہ جگر خراش کے اثر پر امید رکھتا ہے جب کہ باقی اشعار میں آہیں صرف جلانے والی ہیں۔ ان میں دکھ کی کیفیت ہے۔ شیفتہ کے شعر میں آہنگ ومطرب میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے:

موسائے دل کی میرے کرنے کو دست گیری — **آہِ جگر** نے اپنا دیکھو عصا دیا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۳۱۴)

آہنگِ دل پذیر سے مطرب ہے جاں نواز — **آہِ جگر خراش** کا ظاہر اثر ہے آج (شیفتہ، ۶۰)

شعلہ **آہِ جگر** سوز جو نکلے ہے سدا — آتشی ہے مرے دل کا یہ مقرر شیشہ (شاہ نصیر، ج ۲، ۴۲۵)

اثر اگر چہ بنا، بہرِ نازِ دل کشِ دوست — مگر کچھ اپنی بھی **آہِ جگر فشاں** کے لیے (شیفتہ، ۲۱۵)

کھینچے ہے دمِ گریہ جو دل **آہِ جہاں سوز** — حیرت ہے کہ برسات میں چلتی ہے ہوا گرم (جرات، ج ۱، ص ۴۲۰)

چمن زارِ تمنا ہو گئی صرفِ خزاں، لیکن — بہارِ نیرنگ **آہِ حسرتناک** باقی ہے (غالب، ۱۱۴)

پھکیت بارگاہِ عشق میں ہیں یہ دونوں — نہ کیوں ہو نالہ گے ساتھ **آہِ دلخراش** کے پھینک (ظفر، ۲۰۰)

دیکھ ابر کے پردے میں پنہاں ہے نہیں بجلی — یہ گرم شرارت میں **آہِ دلِ سوزاں** ہے (ظفر، ۳۳۰)

کرے **آہِ رسا** میری جو سیرِ عالمِ بالا — فلک کو بھی یونہی اک آبلہ سازِ پا سمجھے (ذوق، ج ۱، ص ۳۷۶)

اگرچہ آہ سے مختلف تراکیب دکھائی دے رہی ہیں لیکن معنی آفرینی میں سب کی حیثیت ایک جیسی ہے۔ اکثر اشعار میں شاعر اس آہ سے شکایت کرتا ہے۔ تراکیب سے دل کے غم کا اندازہ کیا جاتا ہے سوائے ذوق۔ ذوق کے اس شعر میں ''آہِ رسا'' ایک عمدہ ترکیب ہے۔ اس نے لفظ ''آہ'' کے ساتھ ''رسا'' لگا کر پہلے اس میں نشاطیہ کیفیت پھیلاتا ہے پھر معنوں کے ذریعے اس نشاطیہ کیفیت کو اور پُر اثر بناتا ہے۔ ذوق نے اس آہ کو بلندی پر پہنچا دیا ہے۔ وہ اپنی آہ رسا کی قدر

کرتا ہے اور اس کے رتبے کو فلک سے بھی اوپر سمجھتا ہے۔شاہ نصیر نے اس ترکیب میں ''صبح'' اضافہ کر کے اس کو مزید عمدہ بنایا ہے:

شکرِ خدا کہ میں نہ ہوُا آج تک دلا	ممنونِ نالۂ شب وآہِ رسائے **صبح** (شاہ نصیر، ج۱،۲۵۲)
میں **آہِ زبانہ کش** جو کھینچوں	باندھے ہے ابھی حصار آتش (مومن، ج۱،ص۱۰۰)
نے گریۂ شب ہوں میں نہ **آہِ سحری** ہوں	جوں بانگِ جرس ہم نفس بے اثری ہوں (قائم، ج۱، ۱۳۷)
سماں یاں سانجھ کا سا ہونہ جاتا	اثر ہوتا اگر **آہِ سحر** میں (میر، ج۳، ۱۵۶)
سوزِ دل، اشک رواں، **آہِ سحر**، نالۂ شب	این ہمہ از نظر لطف شما می بینم (حافظ، ص۲۴۵)
عطار ہو، رومی ہو، رازی ہو، غزالی ہو	کچھ ہاتھ نہیں آتا بے **آہِ سحر گاہی** (اقبال، ۳۸۵)

اقبال اورحافظ کے ہاں اس ترکیب کے استعمال میں سادگی نظر آتی ہے۔اقبال نے،حافظ کی طرح'' آہِ سحر گاہی'' سے مثبت پہلو نکالا ہے۔حافظ'' آہِ سحر'' کو محبوب یا دوست کی بے التفاتی کے نتیجے میں جانتا ہے اور یہ بات اس کے لیے قابلِ قدر ہے۔اقبال اگرچہ اس سے ایک اور مطلب نکالتا ہے لیکن یہ دونوں نشاطیہ کیفیات میں مماثلت رکھتے ہیں۔اقبال اس آہ کو نام پانے کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔شاید اقبال کی آہ سحر گاہی سے مراد سحر میں بارگاہِ الٰہی سے راز و نیاز کے ساتھ دعا مانگنا ہو،شاید اس سے مراد بے انتہا زحمت اٹھانا ہو یا مراد بے تحاشا دکھ اٹھانا ہو۔ایک اور شعر میں اقبال واضح طور پر آہِ سحری سے لطف اٹھاتے ہوئے نظر آتا ہے۔یہ آہ اس کے لیے اتنی خوشگوار ہے جس کو وہ کھونا نہیں چاہتا:

نہ چھین **لذّتِ آہِ سحر گہی** مجھ سے	نہ کر نگہ سے تغافل کو التفات آمیز (اقبال،۳۵۴)

آہ کے ساتھ بنی ہوئی تراکیب میں سے سب سے زیادہ ترکیب'' آہِ سرد'' ہر غزل گو کا مرکزِ توجہ رہی ہے۔ان میں آتش نے اپنا کمال دکھایا ہے۔وہ اپنی آہ سرد کو محبوب کے وصال کا باعث جانتا ہے۔اس نے اس آہ کو نسیمِ صبح سے تشبیہ دی ہے جو بندِ قبائے گل یعنی حیاے محبوب کی پردہ اندازی کرتی ہے۔سودا کے شعر میں''سوز''و''آہ ''میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے۔مصحفی کے شعر میں ہونٹ اوردل میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ،اور سرد آہ''و'' آہِ سرد'' میں صنعتِ تجنیس ہے۔اکبر نے (پہلے شعر میں)'' آہِ سرد'' سے شعر میں خوبصورت معنی پیدا کیے ہیں۔اس نے ایک شعر میں کئی صنعتِ تشبیہ استعمال کر کے اپنے خیالات کی مہارت سے تصویر کشی کی ہے۔'' آہِ سرد'' کو نسیم اور دل کو گلشن سے تشبیہ دی گئی ہے۔وہ اپنی'' آہِ سرد'' سے شکوہ نہیں کرتا بلکہ یہ کہتا ہے کہ اس آہ کی ٹھنڈک ،دل کے گلشن میں خوشگوار ہوا چلنے لگی ہے۔اس شعر میں گُل ،نسیم

اور گلشن میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے:

نہ اپنا سوز ہم تجھ سے بیاں جوں شمع کرتے ہیں — جو دل خالی کیا چاہیں تو آہِ سرد بھرتے ہیں (سودا، ج۱، ۲۹۳)

نہ اک دم صبح تک بھی آنکھ لگنے دے گا دل جلنا — یہی پھر میر سا سرگرمِ آہِ سرد ہوگا تو (میر، ج۲، ۲۳۶)

ہونٹوں تک آتے آتے ہوئی وہ بھی سرد آہ — اک آہ سرد تھی جو مری غم گسار دل (مصحفی، ج۱، ص۲۵۰)

رفعِ حجابِ یار کیا آہِ سرد نے — کھولے نسیمِ صبح نے بندِ قبائے گل (آتش، ج۱، ص۴۶۶)

گرمی کے عذر سے، انہیں جائے کا قصد ہے — اے آہِ سرد! رحم، کہ ٹھنڈی ہوا چلے (شیفتہ، ۱۸۹)

داغ ہائے سینۂ گل ہیں آہِ سرد اپنی نسیم — گلشنِ ہستی میں کیا اچھی ہوا کھاتا ہے دل (اکبر، ج۱، ص۷)

ہجومِ آہِ سوزاں سے خیال روئے جاناں سے — فروغِ بزمِ ماتم ہوں چراغِ خانۂ دل ہوں (اکبر، ج۱، ص۲۷)

عجب طرح کی اگن آہِ سوزِ عشق میں ہے — کہ جس کے دوں نے پر جبرئیل ڈالے ہیں (سراج، ص۵۰۴)

یوں آہِ سوزناک نے جھلسا دیا جگر — ہو جیسے بھن کے سیخ کے اوپر کباب سرخ ظفر (۱۲۶)

اقبال کے مندرجہ ذیل شعر میں آہِ سوزناک کسی انسان سے متعلق نہیں۔ یہ آہ انسان کے دل سے نہیں سینۂ افلاک سے نکلتی ہے۔ یہ آہ کسی محبوب کے واسطے نہیں ہوتی بلکہ یہ اس وقت سینۂ افلاک سے اٹھتی ہے جب مردِ حق کی خودی پائمال ہوتی ہے لیکن فارسی شاعر اوحدی کے ہاں "آہِ سوزناک" سے صرف ایک دکھ کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ باقی اشعار میں صنعتِ مبالغہ نمایاں ہے۔ مثلاً ظفر کہتا ہے کہ اس کی "آہِ شرر افشاں" سے ساری دنیا جلے گی۔ درد "آہِ شرر بار" کو سروِ چراغاں سے تشبیہ دی ہے۔ اس تشبیہ سے نشاطیہ لہجہ پیدا ہوا ہے:

سینۂ افلاک سے اٹھتی ہے آہِ سوزناک — مردِ حق ہوتا ہے جب مرعوبِ سلطان و امیر (اقبال، ۷۳۹)

صدر مشروح و سُدرہ چاک زدہ — سالہا آہِ سوزناک زدہ (اوحدی، ص۴۹۹)

شب آہِ شرر افشاں ہونٹوں سے پھری میرے — شر کھنچتا یہ شعلہ تو مجھ کو جلا جاتا (میر، ج۳، ۲۴۹)

واقف نہیں تم میری آہِ شرر افشاں سے — کھینچوں تو ابھی سارا جل چرخِ کہن جاوے (ظفر، ۳۲۹)

لطف اے اشک کہ! جوں شمع گھلا جاتا ہوں — رحم اے آہِ شرر بار! کہ جل جاؤں گا (سودا، ج۱، ۴۸)

ہر آہِ شرر بار ہے جوں سروِ چراغاں — کیا آگ الٰہی مرے سینہ میں بھری ہے (درد، ۲۴۲)

انشا کی شاعری ایک شگفتہ شاعری ہے۔ "آہ شرربار" تو بظاہر دکھی کیفیت پر مبنی ہے لیکن اس کی یہ خوبی بھی ہے کہ اس کی

شرر باری سے آسماں پر مہتاب کی چادر پھیل جاتی ہے۔ناسخ نے ترکیب ''آہِ شرر بار'' کہتے ہوئے صنعتِ مبالغہ سے کام لیا ہے۔وہ کہتا ہے کہ اس کی آہ سے فلک میں گرمی پیدا ہوتی ہے:

پھولوں سے مری آہ شرر بار کے انشا ہے باغچۂ چادر مہتاب، شگفتہ (انشا، ج ا،ص ۳۲۴)

جاتی ہے ہر اک آہ شرر بار فلک کو ہے میرے ہی دم سے کرۂ نار میں گرمی (ناسخ، ج ا،ص ۴۴۸)

آہِ شرر فشاں سے مری روکشی کرے اپنے میں یہ سکت نہیں پاتی ہے پھلجھڑی (مصحفی، ج ۴،ص ۳۶۲)

آہِ شرر فشاں کا برا ہو شبِ فراق لاکھوں مکان اسے، ہزاروں مکیں جلا (آتش، ج ا،ص ۱۱۹)

بسانِ سنگ تن میں ضبطِ آہِ شعلہ افشاں سے بنادے گا شرر سوزِ دروں ہر قطرۂ خوں کو (ناسخ، ج ا،ص ۲۸۱)

سودا کے ہاں آہِ شعلہ بار جتنی بھی تکلیف دہ ہو لیکن پہاڑ کا رتبہ اس کے سامنے کچھ نہیں ہے۔یہاں بھی آہ کی قدر کی جا رہی ہے۔جرات کا شعر معنوں اور فن کے حوالے سے معیاری شعر ہے۔اس نے انار و بستان میں مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے۔وہ اپنی ''آہِ شعلہ بار'' کو آتشیں انار سے تشبیہ دی ہے اور پھر اس تشبیہ کی بنا پر وہ پوچھتا ہے کہ میرا دل بستاں ہے یا آگ؟ اکبر نے اس ترکیب سے اعلیٰ معنی پیدا کیے ہیں۔وہ اس آہ کو نور حیرت کی تجلی کہتا ہے۔ولی آہِ شعلہ خیز کو دل کے لیے ضروری سمجھتا ہے، کہ اس آہ کو سمجھ کر تو دل کے معانی تک رسائی ممکن ہو گی:

اے آہِ شعلہ بار ترا کیا کہوں اثر رتبہ رکھے نہ کوہ ترے آگے کاہ کا (سودا، ج ا،۱۰۶)

ہر آہِ شعلہ بار ہے جوں آتشیں انار یارب یہ دل مرا ہے کہ بستاں ہے آگ کا (جرات، ج ا،ص ۱۸۷)

ہے تجلی نور حیرت کی ہر آہ شعلہ بار ہر تپش سینے کی برق خرمن ہے یہاں (اکبر، ج ۲،ص ۲۴)

سن بے قرار دل کی اول آہ شعلہ خیز تب اس حرف میں دل کے معانی کو دیکھ توں (ولی، ص ۱۸۱)

جو دانہاے انجم گردوں کو ڈالے بھون اس آہ شعلہ خیز کو انشا تو بھاڑ باندھ (انشا، ج ا،ص ۳۱۶)

تھی میرے ہی جلانے کو، اے آہِ شعلہ ریز گھر پر پڑا نہ غیر کے کوئی شرار، حیف! (غالب، ۵۲)

قرار نئیں ہے مرے دل کوں اے سجن تجھ بن ہوئی ہے دل میں مرے آہ شعلہ زن تجھ بن (ولی، ص ۱۷۶)

اقبال کی شاعری قنوطیت سے خالی ہے۔اس کی شاعری میں جوش ہے۔اس کے ہاں بھی آہ صبحگاہی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ اس آہ سے جہان تازہ پیدا ہوتا ہے۔یہ اقبال کی بلندیِ فکر کا ثبوت ہے:

تلاش اس کی فضاؤں میں کر نصیب اپنا جہانِ تازہ مری آہِ صبحگاہی میں ہے (اقبال، ۳۹۵)

ذوق شعر کے بحر اور فنی معیار کے لیے "آہ" کو لازمی سمجھتا ہے۔ یہ آہ ایک عام سی آہ نہیں، آہ موزوں ہے۔ اس کا یہ خیال ہے کہ دل کی آہ ہو یا مصرع دل کش ہونا چاہیے۔ غالب بھی "آہِ نیمہ شب" کو مغتنم سمجھا تا ہے، یہاں تک کہ وہ "آہِ نارسا" کو دو عالم کی بنیاد کہتا ہے۔ اکبر، ذوق اور غالب کی طرح حافظ بھی "آہِ نیمہ شب" کی قدر کرتا ہے۔ وہ اس آہ کو روشنی کا باعث سمجھتا ہے:

منہ سے جو نکلے وہ کچھ ہو پر ہو دلکش ایک بات　　**آہِ موزوں** ہو کہ نالہ مصرعِ برجستہ ہو (ذوق، ج ۱، ص ۲۸۶)

شکایت کی بھی اب طاقت کہاں ہے؟　　نگاہِ حسرت، **آہِ ناتواں** ہے (شیفتہ، ۱۵۴)

دلا، یہ درد و الم بھی تو مغتنم ہے، کہ آخر　　نہ گریہ سحری ہے، نہ **آہِ نیم شبی** ہے (غالب، ۲۶۱)

سر مکش، حافظ ز **آہِ نیمہ شب**　　تا چو صحبت آینہ رخشان کنند (حافظ، ۱۳۴)

ترے فسونِ اثر ریز سے رسا تر ہے　　فغانِ بے اثر و **آہِ نارسا**، واعظ (شیفتہ، ۸۱)

موے دماغِ وحشت، سر رشتۂ فنا ہے　　شیرازۂ دو عالم، یک **آہِ نارسا** ہے (غالب، ۱۰۱)

اخگرِ آہ: اخگر کے معنی ہیں مشتعل شدہ کوئلہ اور ایندھن، آتش کا انگارا، مجازاً آتش ہے۔ (۵۰) اضافۂ تشبیہی، آہ کو گرمی میں اخگر کہا گیا ہے۔ سراج کے شعر میں عقل اور جگر میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے:

عجب ہے گر نہ جلے پنبہ زارِ عقل سراج　　جگر میں شعلہ فشاں ہے ہمیشہ **اخگرِ آہ** (سراج، ص ۵۵۲)

بادِ آہ: مضبوطیِ آہ سے کنایہ ہے، آہ بھرتے بھرتے آسمان میں پھیل کر باد بنتی ہے۔ مرکبِ اضافی ہے:

افسوس! بادِ آہ سے ہل بھی نہ جائے اور　　یوں ہو، ہوا سے، پردۂ محمل کو اضطراب (شیفتہ، ۵۴)

آہ کے ساتھ دو الفاظ یعنی "پر" اور "پرواز" آہ کو قنوطیت کی پابندی سے نجات دلا کر اس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ لاتے ہیں۔ یہ ہر محبت کے رشتے کے لیے ضروری ہے، پرواز: آزادی سے کنایہ ہے، آہ کو آزادی پانے کا شوق ہے۔ شیفتہ نے اس شعر کو انوکھی ترکیب "پرِ پروازِ آہ" سے کمال پر پہنچا دیا ہے:

رشتۂ الفت میں باندھے ہے **پرِ پروازِ آہ**　　مرغ کی اٹکے جو چشمِ دام سے ناچار (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۳۶)

مصحفی اور شاہ نصیر اپنے دودِ آہ کو اتنا پر اثر جانتے ہیں کہ مصحفی کے خیال میں اس سے افلاک پر آگ لگتی ہے اور شاہ نصیر اس کو ابرِ سیاہ سے بھی کالا سمجھتا ہے، جیسا کہ خاقانی دودِ آہ کو تیرگی کی وجہ سے آسماں پر حجابِ ستارہ جانتا ہے:

نو خط کے رخ پر اس خط ریحاں کوں دیکھ کر　　لکھتی ہے دودِ آہ سیں خطِ غبارِ شمع (سراج، ص ۴۳۲)

نہ ہووے دشت انجم کیوں لال یار کے رنگ — کہ دودِ آہ سے دشتِ انجم کو آگ لگی (مصحفی، ج ۵، ص ۲۷۵)

فلک پہ دیکھ مرے دودِ آہ کا ٹکڑا — گھٹا ہے شرم سے ابرِ سیاہ کا ٹکڑا (شاہ نصیر، ج ا، ۱۴۸)

از بسکہ دودِ آہ حجاب ستارہ شد — بر ہفت بام بست گذر ہا چو ششدرش (خاقانی، ۲۱۸)

شاہ نصیر کے شعر میں ''سقف'' اور ''چھت'' میں صنعتِ مترادف موجود ہے۔ سقف اور ستون میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ وہ آہ کو ستون کی طرح زندگی کے لیے اہم رکن سمجھتا ہے۔ شاہ نصیر کے دوسرے شعر میں کباب، سیخ اور بھونا میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے۔ غالب نے ''شرارِ آہ'' سے مثبت پہلو نکالا ہے۔ اس کے شعر میں صنعتِ تشبیہ واستعارے کے ذریعے شعری معیارات پورے اترتے ہیں۔ پہلے شرارِ آہ، موجِ صبا سے تشبیہ دی گئی ہے، پھر وہ کہتا ہے کہ یہ موج اس کے دل سے جو گلستاں جیسا ہے محبت کے پھول چن سکتی ہے۔ یہ بات مناسب ہوگی اگر ہم کہیں کہ اردو غزل گوؤں میں سب سے زیادہ آہ سے بنتی ہوئی تراکیب ملتی ہیں اور یہ تراکیب غزل کی تعریف کے حوالے سے کرم حیدری صاحب کی رائے کو درست ثابت کرتی ہیں۔ کلامِ سودا اگرچہ ''واہ'' ہے لیکن اس کی شاعری بھی ''آہ'' سے خالی نہیں ہے۔ یہ آہ کبھی دکھ والی آہ ہے، کبھی دکھ کی کیفیت کے ساتھ ایک شگفتہ احساس بھی دلاتی ہے۔ اسی طرح تراکیب میں ''آہ'' چاہے سابقہ کے طور پر چاہے لاحقہ کے طور پر آئی ہو، رنگ برنگ کیفیت دکھائی دیتی ہے۔ کہیں دکھ، کہیں سکھ کا احساس دلایا جاتا ہے۔ مصحفی اور خاقانی، دونوں نے ''شعلۂ آہ'' کو بلندی پر پہنچ دیا ہے۔ مصحفی کہتا ہے شعلۂ آہ سے جامۂ گردوں لگن کی بتی بن جاتا ہے لیکن خاقانی نے اس سے بڑھ کر ایک معنوی کیفیت شعر میں پیدا کی ہے۔ وہ ''شعلۂ آہ'' کو جاں کی روشنی کا باعث سمجھتا ہے۔ اس نے جاں کو گنبد سے تشبیہ دی ہے:

کیونکر نہ سقفِ چرخِ کہن تھم رہے نصیر — میرے ستونِ آہ چھٹ اس میں ہے تھم کہاں (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۲۸)

سمومِ آہ سے میرے چمن میں — ہوئے گل سوکھ کر سنبل کے کانٹے (ظفر، ۴۶۰)

شرابِ عشق پی کر ساقیا ہر گز نک ہم نے — کبابِ دل کو سیخِ آہ پر کیا خوب بھونا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۸۵)

ہمارا دیکھنا گر ننگ ہے، سیرِ گلستاں کر — شرارِ آہ سے، موجِ صبا، دامان گلچیں ہے (غالب، ۹۶)

اے ولی تجربے سوں پایا ہوں — شعلۂ آہ شوق بے غش ہے (ولی، ص ۲۸۰)

شعلۂ آہ ہوا رات مرا اتنا بلند — کہ بنا جامۂ گردوں کی لگن کی بتی (مصحفی، ج ۳، ص ۴۵۱)

چون شعلۂ آہ بیدلان نقب — در گنبد جان ستان زند صبح (خاقانی، ص ۵۰۵)

ہے تو وہ شعلۂ برق آہ کہ لاکھوں جس سے   خرمن صبر کے انبار جلے بیٹھ گئے (انشا، ج۱،ص ۴۴۶)

سودا کا یہ شعر تمام سادگی کے ساتھ سہل ممتنع کی خصوصیت کا حامل ہے، آہ و دل، صدا و شیشہ میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں اشک و دیدہ میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے۔ سراج کے شعر میں کلید و صندوق میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ سراج آہ کو کلید سے تشبیہ دے کر اس کو دل کے نشوونما کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا یہ شعر عشق حقیقی سے بھرپور ہے۔ خاص طور پر پہلا مصرع صنائع بدائع کے ذریعے اعلیٰ معنوں پر مشتمل ہے۔ جرات کے شعر میں شب اور سحر میں صنعتِ تضاد ہے۔ نسیم و سحر میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ شیفتہ کے شعر کے پہلے مصرعے میں تین تراکیب ہیں جو استعارہ و تشبیہ پر مشتمل ہیں۔ ابرِ سرشک، آنسو کا استعارہ ہے۔ گلشنِ داغ، پُر درد دل کا استعارہ ہے اور آہ کو نسیم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ شیفتہ ان تینوں کو سامانِ عیش سمجھتا ہے۔

آتی ہے تجھ گلی سے پریشاں صدائے آہ   شاید کسی کا شیشۂ دل چور ہو گیا (سودا، ج۱، ۶۱)

فوجِ اشک اب ہو نہ کیوں دیدۂ تر سے باہر   علمِ آہ جو نکلے ہے جگر سے باہر (شاہ نصیر، ج۲، ۴۷)

کلیدِ آہ سیں صندوقِ دل کا قفل کھلتا ہے   الٰہی کارخانے کا اوسے مشکل کشا کہیے (سراج، ص ۵۶۵)

ستم بس اتنے بھی مت کیجیے کہ عاشق کی   لباس آہ پہن بیٹھے نیم جان نگاہ (انشا، ج۱،ص ۳۳۶)

مزے سب وصل کی شب کے اڑا دیتا ہے اک دم میں   زباں پر اس نسیم آہ کا وقتِ سحر آنا (جرات، ج۱،ص ۱۱۱)

ابرِ سرشک و گلشنِ داغ و نسیمِ آہ   سامانِ عیش سب ہے، پر افسوس! تو نہیں (شیفتہ، ۱۰۵)

آہو: ایسا جانور ہے جس کی ٹانگیں اور ہاتھ لمبے اور باریک ہیں۔ اس کی آنکھیں خوبصورت ہیں۔ آہو کے دوسرے معنی ہیں عیب، خامی۔

سعدی نے دوسرے پہلو میں یہ شعر کہا ہے:

جز آنکس ندانم نکو گوی من   کہ روشن کند بر من آہوی من

آہوی حرم: مکہ کے اردگرد کے ہرن جن کو مارنا بعض روایات کی رو سے جائز نہیں ہے۔ (۵۱) سودا اور شیفتہ کے اشعار میں آہوئے حرم عاشق کے دل سے کنایہ ہے، عاشق اپنے آپ کو آہوی حرم سے تشبیہ دیتا ہے۔ اہلی کا شعر عمدہ ہے۔ اس کے پہلے اور دوسرے مصرعے میں "آہوی حرم" میں صنعتِ تجنیس ہے۔ پہلا مجازی معنوں اور دوسرا حقیقی معنوں پر مشتمل ہے۔ پہلا آہوی حرم، دل عاشق سے کنایہ ہے:

خنجر طلب ہے مرگ سے ہر آہوئے حرم　　دل پھر گیا ہے کس کی مژہ کا شکار سے (سودا، ج۱،۴۸۳)

شعلۂ زخم سے، اے صید فگن!　　داغِ آہوئے حرم، یاد آیا (شیفتہ، ۲۷)

پیش آہوی حرم صاحبدلان قربان شوند　　من سگ یارم کہ آہوی حرم قربان اوست (اہلی، ص۳۶)

آہوے ختن: ختن کی ہرن خوبصورتی میں مشہور ہے۔ سورج سے کنایہ ہے۔(۵۲) خاوری آہو سے کنایہ ہے۔(۵۳)، مرکبِ اضافی ہے۔ محبوب کے چہرہ کو سورج سے تشبیہ دی گئی ہے:

تحیّر میں ہوں میں وہ دیکھ خالِ گوشۂ ابرو　　لگا ہے نیلوفر کا شاخِ آہوے ختن میں گل (شاہ نصیر، ج۲، ۲۰۵)

شبا ہنگم گاہوی ختن گرد　　زناف مشک خودخود را رسن کرد (نظامی، خسرو و شیرین، ص۳۴۴)

آہوی دل: مرکب اضافی ہے۔ دل کو آہو سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس شعر میں دل اور عقل میں صنعتِ تضاد ہے، عاشق اپنے دل کو آہو کے مماثل قرار دیتا ہے:

آہوئے دل کہ وحشی صحرائے عقل تھا　　تجھ زلف کا شکار ہوا کیا بجا ہوا (سراج، ص۲۸۶)

آہوی کعبہ: وہی آہوی حرم سے مترادف ہے۔ میر یہاں عاشقوں کے دلوں کو آہوی کعبہ سے تشبیہ دیتا ہے:

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد　　کھاؤ کسو کی تیغ، کسو کے شکار ہو (میر، ج۳، ۳۴۷)

آئینہ: اس کے لغوی معنی شیشہ، کانچ، اظہار کرنے والا اور حیران کے ہیں۔ آئینہ چمک کے معنی میں ہے۔(۵۴) آئینے کے ساتھ بنی ہوئی تراکیب بکثرت اردو غزلیات میں موجود ہیں۔ آئینے کی اہمیت فارسی اور اردو شاعری میں بہت زیادہ ہے اور اس کے ساتھ جو لفظ ترکیب میں آتا ہے اس کے معنوں پر اثر ڈالتا ہے۔ سید عبداللہ اردو شاعری میں آئینے سے متاثر ہونے کی وجہ یہ پیش کرتے ہیں:

> ''یہ مغلیہ تمدن کے تکلفات کا اثر ہے یا شعرا کی اپنی دلچسپی کہ ہمارے مثال گو شعرا نے آئینہ اور اس کے اوصاف کے بارے میں بڑے شغف سے کام لیا ہے۔''(۵۵)

آئینے کا دو طرح استعمال ہوتا ہے ایک محبوب مجازی کے لیے کہ عام طور پر اس کے رخِ زیبا کو آئینے سے تشبیہ دی جاتی ہے اور دوسرا صوفیانہ معنوں میں، اسی لیے آفتاب حسین شاہ کے بقول ادب میں آئینے کے استعمال میں آہستہ آہستہ وسعت آئی ہے کیوں کہ سب سے پہلے آئینہ حسن کا لازمہ تھا لیکن بعد میں اس نے بے پناہ علامتی معنویت حاصل کر لی اور فرد کے ذہنی اور مادی تجربات کے ساتھ ساتھ صوفیانہ مفاہیم کی نمایندگی بھی کرنے لگا۔(۵۶) صوفیانہ اصطلاح میں اس سے مراد

ظاہر کردینے والا ہے۔ ہر چیز کی حقیقت اور اس کے جوہر کو واضح کردینے والا استعارہ ہے۔ مرشد اور شیخ کے لیے مرید جب اس کے سامنے جاتا ہے تو خود کو اس آئینے میں دیکھتا ہے اور اپنے ظاہر و باطن سے خوب آگاہ ہو جاتا ہے(۵۷)

فارسی شاعری میں آیینہ یا آینہ کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ سعدی کی شاعری میں یہ لفظ ۹۴ دفعہ آیا ہے (۵۸) لیکن ترکیب کے طور پر اردو غزلیات میں اس کی طرف توجہ زیادہ ہے اور اعلیٰ سطح پر عمدہ تراکیب ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر: **آئینۂ آفتاب، آئینۂ ادراک، آئینۂ انتظار، آئینۂ دارِ تپشِ کوکب، آئینۂ حیراں، آئینۂ دل، آئینۂ رخ، آئینۂ عالم، آئینۂ عدم:**

لاتا ہے نذر آئینۂ آفتاب کوں ۔۔۔ ہو مشتری جمال ترے کا تجن فلک (ولی، ص ۱۵۹)

خط کے یہ رو نگٹے نہیں رخسارِ یار پر ۔۔۔ بال آگئے ہیں آئینۂ آفتاب میں (آتش، ج ۱، ص ۵۳۵)

آئینۂ آفتاب، مرکبِ اضافی ہے، محبوب کے رخِ زیبا سے کنایہ ہے۔ اس کے حسین چہرے کو سورج سے تشبیہ دی گئی ہے جو آئینہ جیسا صاف ہو۔ پہلے شعر میں آفتاب، مشتری اور فلک کے درمیان صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے۔

حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے ۔۔۔ عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے (اقبال، ۳۹۲)

آئینۂ اداراک، مرکبِ اضافی ہے۔ کائنات کا ادراک دل کے ذریعے ہوتا ہے۔ اقبال کے اس شعر میں آئینۂ ادراک، قلب سے کنایہ ہے۔ اقبال کا آئینے کی طرف رجوع قلب کی طرف اس کی خصوصی توجہ کو ظاہر کرتا ہے۔ قلب کی طرف اس کی خصوصی توجہ عرفانِ ذات اور انسان کی داخلی اور وجدانی صلاحیتوں کی طرف شاعر کے میلان کو ثابت کرتی ہے۔(۵۹) اسی طرح آئینے اور دل کی مشترک خصوصیت کے بارے میں سعد اللہ کلیم کہتے ہیں:

> ''صوفیانہ ادب میں ''آئینہ'' کائنات اور بالخصوص انسان کا استعارہ ہے جس میں حسنِ مطلق کے جلوے منعکس ہوتے ہیں۔۔۔۔ نفسیاتی سطح پر آئینے کا استعمال شاعری کی جمال پسندی کا آئینہ دار ہے اور خود پسندی کا غماز بھی ہے۔۔۔۔۔ قلب کی اہمیت اس بنا پر ہے کہ اس میں ذاتِ حقیقی کے جلوے منعکس ہوتے ہیں۔ گویا قلبِ انسانی حسنِ مطلق کا آئینہ ہے۔ ''آئینہ'' کا استعارہ کبھی ایک ایسی آنکھ کے لیے استعمال ہوا ہے جو کثرتِ جلوہ کی بنا پر حیرت میں کھو کر ساکن ہو گئی ہو۔ مقامِ حیرت صوفیا کے نزدیکِ عشق کی منزل ہے۔''(۶۰)

کس کا خیال، آئینۂ انتظار تھا؟ ۔۔۔ ہر برگِ گل کے پردے میں دل بیقرار تھا (غالب، ۱۷)

وصال جلوہ تماشا ہے، پر دماغ کہاں؟ ۔۔۔ کہ دیجے آئنہ انتظار کو پرداز (غالب، ۲۰۷)

آئینۂ انتظار، مرکبِ اضافی ہے، انتظار کرنے والے دل سے کنایہ ہے، اس میں مجازِ مرسل کی صنعت پوشیدہ ہے۔ اگرچہ سارے احساسات کا مرکز انسان کا دل ہی ہوتا ہے، لیکن انتظار ایسی کیفیت ہے جس میں انسان کا سارا وجود مبتلا ہوتا ہے۔ یہ ترکیب غالب کی مہارت کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس ترکیب کا غالب نے کئی دفعہ استعمال کیا ہے۔ غالب کی دوسری ترکیب، آئینہ دارِ تپشِ کوکب ہے جو غالب کی صلاحیت کو دوبارہ بروئے کار لاتی ہے۔ یہ ترکیب غالب کی مشکل پسندی کو بھی ثابت کرتی ہے۔ یہ ترکیب دو تراکیب پر مشتمل ہے جو دونوں اضافی قسم کی ہیں۔ یہاں آئینہ دار سے مراد آئینے جیسا دیکھنے والا، تپشِ کوکب سے مراد عاشق کی دھڑکنیں ہیں۔ اس میں دو صنعت تشبیہ موجود ہیں، دلِ شب کو آئینے اور تپشِ کوکب کو دلِ عاشق سے تشبیہ دی گئی ہے۔

بہ تحیر کدۂ فرصتِ آرایشِ وصل — دلِ شب، آئینہ دارِ تپشِ کوکب تھا (غالب، ۲۶)

دل اس کے سو سے لگ کے پریشاں ہوا نہ تو — اس رو کا مثلِ آئنہ حیراں ہوا نہ تو (میر، ج ۳، ۳۴۷)

مل گئی ہیں خاک میں ہیہات کیا کیا صورتیں — چشمِ نقشِ پا کو مثلِ آئینۂ حیراں کیا (ظفر، ۸۴)

آئینۂ حیران مرکبِ وصفی ہے۔ رخِ حیران سے کنایہ ہے۔ اس میں تشبیہ اور مجازِ مرسل کی صنعت ہے۔ شاعر رخ کو آئینے سے تشبیہ دیتا ہے اور صورتِ حیران سے مراد سارا وجود ہے جو حیرت کا شکار ہے۔

عیاں ہے آئینۂ رخ پہ جب سے خطِّ غبار — وہ خط ہیں لکھتے مگر درخطِ غبار مجھے (ذوق، ج ۲، ص ۱۴۴)

آن کہ آئینۂ صنع از رخ نیکوی تو ساخت — ہمہ آئینہ رخان را خجل از روی تو ساخت (محتشم، ص ۳۵۶)

آئینۂ رخ مرکبِ اضافی ہے۔ رخ کو آئینے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ معشوق اور حسین سے کنایہ ہے۔ (۶۱) وہ شخص جس کا چہرہ آئینہ سا چمکتا ہو (مجازا) (۶۲) ذوق کے شعر میں آئنہ، غبار، خط میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے۔ محتشم کے شعر میں آئینہ رخان سے مراد دنیا میں سبھی حسین ہیں۔ اس کا شعر سادگی کے باوجود بہت عمدہ شعر ہے۔ ذوق کا شعر بھی خیال انگیز ہے۔ اس کا شعر صنائع سے بھرپور ہے۔

آئینہ کے ساتھ سب زیادہ ترکیب "آئینۂ دل" بنتی نظر آتی ہیں۔ کافی غزل گو شعرا نے اس ترکیب سے کام لیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اہلِ ذوق کے ہاں آئینہ سے مراد انسان کا دل ہے۔ (۶۳) آئینۂ دل مرکبِ اضافی ہے۔ دل کو آئینے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس حوالے سے خلیفہ عبدالحکیم کی رائے ہے کہ دل کے لیے آئینے کی تشبیہ عام ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سے بہتر تشبیہ ہو بھی نہیں سکتی۔ تمام کائنات انسان کے دل میں منعکس ہوتی ہے لیکن اس انعکاس

کے لیے لازمی ہے کہ دل کا آئینہ صاف ہو۔ حرص وہوس اور دنیاداری کا تردد، حب الشہوات اس آئینے کو زنگ آلود کر دیتے ہیں اور عرفان حقائق کے بغیر مقصودِ حیات حاصل نہیں ہو سکتا۔ سینہ بے کینہ اور دل شفاف آئینہ ہونا چاہیے تاکہ حقیقت جوں توں اس میں منعکس ہو۔ صوفیہ کہتے ہیں کہ خارجی معلومات کا انبار لگاتے رہنے کی بجائے اگر انسان جلائے قلب میں کوشش کرے تو علم الیقین سے عین الیقین اور حق العین تک پہنچ جائے، جہاں علم لاریب فیہ ہو جاتا ہے۔ (۶۴) جیسا کہ ذکر شدہ اشعار میں نمایاں ہے، آئینۂ دل عارفانہ معنی رکھتا ہے اور پاک ضمیر سے کنایہ ہے۔ آتش کے شعر میں دل وقلب میں صنعتِ مترادف ہے۔

کر کے صاف آئینۂ دل اس میں تو دیکھ آپ کو	بخشے گا اے یار تیرا ہی تجھے دیدار فیض (سودا، ج۱، ۲۲۲)
اے درد کر ٹک آئینۂ دل کو صاف تو	پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال کر (درد، ۱۵۰)
خاکساری سے ہوا آئینۂ دل روشن	کیا مسِ قلب کو کرتی ہے یہ اکسیر سفید (آتش، ج۱، ص ۳۷۸)
آمدِ خط ہے، نکر خندۂ شیریں، کہ مبادا	چشمِ مور، آئینۂ دل نگرانی مانگے (غالب، ۸۴)
بہ پیش آئینۂ دل ہر آنچہ می دارم	بہ جز خیال جمالت نمی نماید باز (حافظ، ص ۱۷۷)

آئینۂ عالم مرکبِ اضافی ہے۔ عالم کو آئینہ سے تشبیہ دی گئی ہے جس میں کائنات کی تصویر نظر آتی ہے:

دم میں ہو آئینۂ عالم سیاہ	اک اگر عاشق قلندر ہو کرے (میر، ج۳، ۲۱۹)

درد کے اس شعر میں آئینۂ عدم مرکبِ اضافی ہے جس میں عدم کو آئینے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ درد ایک صوفی ہے اور صوفی کے ہاں ہر چیز حتی کہ عدم میں بھی حق کی جلوہ گری نظر آتی ہے:

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر	ہے موج زن تمام یہ دریا حباب میں (درد، ۱۶۵)

لباسِ آئینہ: وحدت الشہود کی طرف اشارہ ہے، مراد کائنات میں خدا کی جلوہ گری ہے۔ صوفیہ کے ہاں کائنات میں حق کی جلوہ گری کا پرتو نظر آتا ہے:

کیوں کر نہ دیکھے خلقتِ انساں تجھے کہ سنگ	دیکھے لباسِ آئینہ میں ہو تمام چشم (سودا، ج۱، ۲۸۶)

آیۂ یاس: مایوس آدمی، مایوسی کا مظہر ہے۔ (۶۵) اس میں صنعتِ کنایہ ہے۔

سنی اکابرِ دیواں سے آخر آیۂ یاس	غلط تھی پہلی ہی کوشش خطِ اماں کے لیے (شیفتہ، ۲۱۵)

ابر: اردو غزلیات میں ابر کے ساتھ کئی تراکیب ملتی ہیں۔ عرفانی اصطلاح میں ابر دل کا حجاب ہے، جو شہود کے وصال کے لیے

رکاوٹ ہو۔(٦٦)عام طور پر ابر رونے والی آنکھ سے کنایہ ہے۔ابر کی تراکیب ہیں:**ابرِ اشک باری**،**ابرِ تر**،**ابرِ قبلۂ دل**،**ابرِ گہربار**، **ابرِ مژگاں**،**ابرِ مژگاں آفریں**،**ابرِ مژہ**۔یہ سب تراکیب رونے والی آنکھ سے کنایہ ہے۔ان میں صنعت تشبیہ ہے۔چشمِ تر کو برسنے والے ابر(بادل) سے تشبیہ دی گئی ہے،**کاغذِ ابری**:ابر اشک کا استعارہ ہے۔مراد اشک میں لپٹا ہوا کاغذ ہے:

سرو میں کب پھل لگا،تاثیر کیا ہو آہ میں؟ چشمِ تر کی صورت،**ابرِ اشک باری** ہے عبث(شیفتہ،۵۷)

اے **ابرِ تر** یہ گریہ ہمارا ہے دیدنی برسے ہے آج صبح سے چشم پر آب کیا(میر،ج۲،۹۰)

چوں **ابرِ قبلہ دل** ہے نہایت ہی بھر رہا رونا مرا سنو گے کہ طوفان کر رہا(میر،ج۲،۳۲)

ابرِ قبلہ:وہ بادل ہے جو قبلہ(مغرب) کی طرف سے چلتا ہے،جو بارش والا بادل ہے۔(٦٧)میر نے اپنی آنسوؤں سے بھری آنکھوں کے لیے ابرِ قبلہ کا استعارہ کیا ہے۔ظفر نے ابرِ مژگاں کہہ کر دوسرے مصرعے میں صنعتِ مبالغہ سے کام لیا ہے۔وہ اپنے آنسوؤں کو برسات کی بارش سے زیادہ تر برستا ہوا جانتا ہے:

یہ چشمِ اشکبار وہ طوفان ہیں ظفر آئے نہ جس کے **ابرِ گہربار** سامنے(ظفر،۴۷۹)

ابرِ مژگاں کے تصدّق سے ترے اے سودا! سبز و خرم جو بیاباں نہ ہؤا تھا سو ہؤا(سودا،ج۱،۹۲)

تجھے اے **ابرِ مژگاں** آفریں خوب اشک برسائے برستے اس طرح بادل نہ دیکھے ہم نے ساون میں(ظفر،۲۴۱)

درد کے اس شعر میں اگرچہ ابرِ مژہ آنکھ کا استعارہ ہے،لیکن درد کی شاعری صوفیانہ ہے اسی وجہ سے اس سے یہ مراد ہے کہ یہ چشمِ ابری معشوقِ حقیقی کے وصال کے لیے ایک رکاوٹ ہے۔دوسرا شعر آتش کا ہے۔آتش یہ سمجھتا ہے کہ آنسو بہا کر دل کا بوجھ ہلکا ہوتا ہے۔آتش کے شعر میں ''بخار'' و''ابر'' میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔اس نے اشک کو بخارِ دل اور ابر سے تشبیہ دی ہے:

ابرِ مژہ، یہ چشم تو کیا ہے کہ گھر کے گھر تو نے برس برس کے ہزاروں بٹھا دیے(درد،۱۹۸)

رو کے آنکھوں سے نکالوں میں بخارِ دل کو کر چکے **ابرِ مژہ** بھی کہیں بااں پیدا(آتش،ج۱،ص۱۴۳)

کاغذِ ابری پہ دردِ دل اسے لکھ بھیجے وہ بھی تو جانے کہ یاں آشوب چشمِ تر سے ہے(میر،ج۲،۳۷۹)

ابرو:شاعرانہ اصطلاح ہے،لغت میں اس کے معنی ''بھوں'' ہے۔اصطلاح تصوف میں اس سے مراد کلام ہے اور الہام غیب کو بھی کہتے ہیں(٦٨)

ابروئے پیوستہ: وہ بھویں جو ایک دوسرے سے ملی ہوں۔ مرکبِ وصفی ہے، شاعری میں محبوب کے ابروحسن میں شامل ہیں اور شاعروں نے ان کی طرف توجہ دی ہے۔ فارسی شاعری میں سعدی نے لفظ ابرو کو ۵۶ دفعہ (۶۹) اور حافظ نے اپنی غزلیات میں ۶۲ دفعہ استعمال کیا ہے۔ (۷۰)

شاعری میں ابروے پیوستہ حسن کا نمایاں مظہر ہیں۔ اہلِ ذوق کے ہاں وہ صفات جو انسان کو حسن عطا کرتے ہوئے ہوں اس کی محافظت بھی کرتے ہوں، ابرو سے مماثلت دی جاتی ہے۔ (۷۱) عارفانہ اصطلاح میں ابرو خدای تعالی کے اشارات و کنایات کا مظہر ہے۔ جیسا کہ ابرو عاشق کے لیے معشوق کے حسنِ ظاہری کی طرف رہنما ہے اسی طرح سالک کو وحدت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس کی سب سے بہترین مثال درد کا یہ شعر ہے جس میں درد کا کمال شاعری نمایاں ہے۔ وہ اپنے سلوک کو ابروے پیوستہ سے تشبیہ دیتا ہے۔ ادھر وہ دوسرے مصرعے میں اپنی شاعری کے دو مصرعوں کو ابروئے پیوستہ سے تشبیہ دیتا ہے کہ وحدت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس شعر میں ابروئے پیوستہ وحدت سے کنایہ ہے:

کرتا ہے جگہ دل میں جوں **ابروئے پیوستہ** — اے درد یہ تیرا تو، ہر مصرعِ چسپیدہ (درد، ۱۹۰)

طاقِ ابرو: طاق کا مطلب ہے: جوڑا۔ طاق ابرو: ابرو کی خَم۔ مرکبِ وصفی ہے۔ ابرو کا قبلہ اور کنایۂ ابرو کے طاق کو محراب سے استعارہ کرتے ہیں۔ (۷۲) طاقِ خمِ ابرو۔ **طاق ابرو:** سالک کی سستی اور اعلیٰ و روحانی مقام سے اترنا (۷۳)۔ مندرجہ ذیل اردو اور فارسی اشعار میں طاق ابرو کے ساتھ حرم دستا، قبلۂ عالم اور کعبہ محراب کے الفاظ نے اس ترکیب میں ایک روحانی جذبہ پیدا کیا ہے۔ یہاں ذوق اور امیر خسرو کے اشعار قابلِ غور ہے۔ ذوق نے طاقِ ابرو کو کعبہ اور آہ کو تیر سے تشبیہ دی ہے۔ امیر خسرو کے شعر میں نرگس و طاقِ ابرو چشم اور ابرو کے استعارے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں محراب بھی ابرو کا استعارہ ہے۔ امیر خسرو کی مہارت یہ ہے کہ اس نے ایک ہی شعر میں ابرو کے لیے دو مختلف استعارے لیے ہیں:

طاق ابرو ترا حرم دستا — محرم اس کا عرب عجم دستا (ولی، ص ۷۷)

طاق ابروے بتاں کو قبلۂ عالم سمجھ — حضرت دل یہ نہیں کچھ لہو و بازی کا مقام (انشا، ج ۱، ص ۲۳۴)

طاقِ ابرو کے تصوّر میں دلا کھینچ نہ آہ — سمتِ کعبہ کو نہیں تیر لگانا اچھا (ذوق، ج ۲، ص ۱۱۴)

نرگسش در **طاق ابرو** خفتہ مست — مست در محراب ہرگز دیدہ ای (امیر خسرو، ص ۵۱۵)

مرا کہ ملک جہان در نظر نمی آمد — خراب ساخت تماشای **طاق ابرویی** (صائب، ق، ج ۶، ص ۳۳۶۴)

ابرو کے ساتھ محراب ملا کر ''محرابِ ابرو'' کی ایک عمدہ ترکیب بنی ہے۔ محراب کے لغوی معنی ہتھیار ہے۔ فارسی شعرا ابرو کو

محراب سے تشبیہ دیتے ہیں۔لفظ محراب خود عارفانہ کیفیت رکھتا ہے ،ابرو بھی عارفانہ خصوصیت کا حامل ہے اسی وجہ سے ترکیب ''محرابِ ابروٗ'یا''محرابِ دوابروٗ' ایک سنجیدہ اور بلند پایہ عارفانہ ترکیب ہے۔اگر چہ محبوب کی تعریف کے لیے اس ترکیب کا استعمال کیا جائے لیکن اس کے باوجود اس ترکیب کی کرنوں سے عشق مجازی میں بھی عارفانہ جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔گویا عشق مجازی عاشق کو عشق حقیقی کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔''فرہنگِ نفیس'' میں اس ترکیب کی وضاحت میں درج ہے کہ مسجد کا محراب نمازیوں کو قبلہ کی طرف متوجہ کرتا ہے اسی طرح ابرو کا محراب بھی حق کے جمال کی طرف اشارہ ہے۔(۷۴) فارسی غزل گو شعرا میں سب سے زیادہ حافظ نے اس ترکیب کا استعمال کیا ہے۔تقریباً سبھی اردو غزل گوؤں کے ہاں یہ ترکیب ملتی ہے۔اکثر اشعار میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے،مثلاً جبین،محراب ،صف اور امامت کے درمیان محراب اور اسلام کے درمیان ،محراب،دعا،سجدہ اور وضو کے درمیان،کعبہ،سجدہ،محراب نمازی کے درمیان یہ صنعت نمایاں ہے۔معانی کے حوالے سے ولی ،شاہ نصیر اور آتش کے اشعار مماثلت رکھتے ہیں۔تینوں نے محرابِ ابروئے یار میں سجدہ کی طرف اشارہ کیا ہے جب کہ حافظ کے اشعار میں سجدہ کی بات نہیں ہوئی ہے۔پھر اردو شعرا نے محرابِ ابرو جو پہلے بھی فارسی شاعری میں آئی ہے،کعبہ کے ساتھ ملا کر اس کی روحانیت میں مزید اضافہ کیا ہے:

ہوا ہے جو جبیں فرسا تری **محراب ابرو** میں　　صف عشاق میں اس کوں بحکم عشق امامت ہے(ولی،ص۲۶۴)

گوشۂ محرابِ ابرو میں ترے خالِ سیاہ　　تابع اسلام ہے سردار کفرستان کا(سراج،ص۳۱۲)

محرابِ دوابرو میں تری کرتے ہیں سجدہ　　کب رکھتے ہیں ہم کر کے وضو پشت برابر(شاہ نصیر،ج۲،۸)

فزوں کعبے سے بھی سجدہ طلب **محرابِ آبرو** ہے　　جھکانی پڑتی ہے گردن نمازی بے نمازی کو(آتش،ج۲،ص۳)

محراب ابرویت بنما تا سحر گہی　　دست دعا بر آرم و در گردن آرمت(حافظ،ص۶۳)

پس از چندین شکیبائی شبی یا رب توان دیدن　　کہ شمع دیدہ افروزیم در **محرابِ ابرویت**(حافظ،ص۶۶)

اجزائے نوخطاں: اس سے مراد لڑکوں کے ہونٹوں کے اوپر نو دمیدہ بال ہیں۔مرکب اضافی ہے۔یہ امرد پرستی سے متعلق ہے۔میر کے اس شعر میں صنعت تشبیہ ہے،میر نے اجزائے نوخطاں کو زمیں سے نبات نکلنے سے تشبیہ دی ہے:

ہیں مستحیل خاک سے **اجزائے نو خطاں**　　کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا(میر،ج۲،۱)

ادب گہِ محبت: اس سے وفورِ ادب مراد ہے۔ادب گہ دنیا اور زمانہ کا استعارہ ہے ،مرکب اضافی ہے۔اقبال کی یہ سنجیدہ ترکیب ہے:

تجھے یاد کیا نہیں ہے مرے دل کا وہ زمانہ   وہ ادب گہِ محبت، وہ نگہ کا تازیانہ (اقبال،۳۵۳)

اربابِ وفا: عشاق سے کنایہ ہے(۷۵) مرکبِ اضافی ہے۔ حقیقی معانی پر مشتمل ہے:

مرجائے گا باتوں میں کوئی غمزدہ یوں ہی   ہر لحظہ نہ ہو ممتحن اربابِ وفا کا(میر، ج۲،۱۳)

ارژنگ عشق: ارژنگ: مانی کا نگارخانہ(۷۶) اس ترکیب کا مطلب ہے عشق کا نگارخانہ، مرکبِ اضافی، اس میں صنعتِ تشبیہ ہے، عشق کو نگارخانے سے تشبیہ دی گئی ہے:

حسن کی نیرنگیوں سے کم نہیں **ارژنگ عشق**   نو بہ نو جلوہ ملا لورنگ کی تغیر سے(مومن، ج۱،ص ۲۴۷)

ازدحامِ تمنا: خواہشوں کا ہجوم۔ مرکبِ اضافی ہے۔ حقیقی معنوں پر مشتمل ہے:

ہوتا ہے **ازدحامِ تمنا** اسی قدر   ہوتی ہے جتنی دیر کشادِ نقاب میں (شیفتہ،۱۳۲)

استخارۂ گل: استخارہ: کوئی بات کرنے میں ایک طریق خاص سے اشارۂ غیبی چاہنا۔(۷۷) محبوب کا استخارہ، مرکبِ اضافی ہے۔ گل محبوب کا استعارہ ہے، استخارۂ گل محبوب کے پوشیدہ بات کرنے سے کنایہ ہے۔ اس شعر میں گل، شبنم، موتی میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

نہیں ہے تارِ رگِ گل میں قطرۂ شبنم   یہ موتیوں کی ہے تسبیح **استخارۂ گل** (شاہ نصیر، ج۲، ۲۰۷)

حقیقی معنی میں غزل وہ شاعری ہے جس سے ہمیں درد بھری اور آنسوؤں میں ڈوبی ہوئی غزل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی آواز سنائی دے۔(۷۸) فراق گورکھپوری کی رائے کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غزل کی بنیاد آہ پر ہے، یہ آہ **اشک** کے سوا نہیں بنتی۔ قطرۂ اشک کا مضمون پیش پاافتادہ ہے لیکن شاعروں نے اسی مضمون میں ندرت اور نزاکت کی رنگارنگی سمودی۔ ایک شاعر کا یہ خیال ہے کہ قطرۂ اشک کی قدر و قیمت گوہر سے زیادہ ہے۔ کسی اور شاعر کے ہاں جتنی ہمت ہوگی اتنی ہی توفیق ہوگی، یہ قطرے کی پست ہمتی ہے کہ گوہر ہونے پر قناعت کرگیا۔ اگر اس کا حوصلہ بلند ہوتا ہے تو اس کو انسانی آنکھ میں جگہ مل سکتی تھی اور اس کا رتبہ معراج تک بلند ہوتا ہے۔ شاعر اپنے آنسوؤں کی قدر کرتا ہے اور اس کے لیے مختلف تشبیہات کو بروے کار لاتا ہے جیسے: **اشکِ آتشیں**: غم و دکھ سے بہتا ہوا آنسو سے کنایہ ہے۔(۷۹) مرکبِ وصفی ہے، اس میں صنعتِ تشبیہ ہے۔ وہ اشک جو آتش جیسا گرم ہو یعنی گرم آنسو۔ **اشکِ انجم**: مرکبِ اضافی ہے، اس میں صنعتِ تشبیہ کی خوبی ہے، اشک کو تارے سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ چمک ہے، **اشکِ خون یا، اشکِ خونیں**: اضافۂ تشبیہی ہے۔ اس کا مطلب خون سا آنسو، مراد دل کی گہرائی اور اصلی سوز و گداز سے کہا ہوا شعر، لال آنسو، وہ آنسو جو دکھ سے بہے، **اشکِ سحرگاہی**: صبح کے

آنسو، مراد شبنم (۸۰)، مرکبِ وصفی ہے، **اشکِ سرخ**: اشکِ خونیں کے مترادف ہے، مرکبِ وصفی ہے، **اشکِ سرمہ آلودہ**: وہ اشک جو کاجل سے ملا ہوا ہے، مرکبِ وصفی ہے، حقیقی معانی پر مشتمل ہے، **اشکِ سفید**: کنایہ اس بات سے ہے کہ وہ اشک جس کا بہتے بہتے کوئی رنگ باقی نہ ہو، مرکبِ وصفی ہے، **اشکِ گرم**: وہ اشک جو دل کی گہرائیوں سے بہتا ہو اور تازہ ہو، مرکبِ وصفی ہے، **اشکِ گل**: محبوب کے آنسو سے کنایہ ہے، محبوب کو گل سے تشبیہ دی گئی ہے، مرکبِ اضافی ہے، **اشکِ لالہ گوں**: وہ اشک جو لالہ جیسا سرخ ہو، مرکبِ وصفی ہے، اشک کو لالے سے تشبیہ دی گئی ہے، **اشکِ ندامت**: افسوس اور پچھتاوے کا آنسو، مرکبِ اضافی ہے، حقیقی معنوں پر مبنی ہے، **تذکرۂ سوزِ اشک**: اشک کے دکھ کا تذکرہ، دو اضافی تراکیب پر مشتمل ہے، حقیقی معنوں پر مبنی ہے، **کودکِ اشک**: اشک کو کودک سے تشبیہ دے گئی ہے۔ وجہ شبہ معصومیت ہے، **مخزنِ اشک**: اشک کی ٹنکی یا ذخیرہ۔ کنایہ ہے زیادہ اشک بہنے سے۔ دل کا استعارہ ہے:

داغ اشکِ آتشیں سے اڑتے ہیں — مفت جاتی ہے ہاتھ سے یہ بہار (قائم، ج۱، ۸۰)

شد داغدار چہرہ ام از **اشکِ آتشین** — برگ خزان رسیدۂ من لالہ زار شد (صائب، ص۴۴۴)

یہ اشعار دیکھیں، پہلے شعر میں رات و انجم اور دوسرے شعر میں اشک وچشم اور انجم و گردوں میں صنعت مراعاۃ النظیر موجود ہے، اشکِ انجم میں موسیقی کی خوبی پائی جاتی ہے:

میرا رونا دیکھ کر ہر رات تجھ بن مہ لقا — اشکِ انجم سے نہ کیونکر چشم میں بھر لائے چرخ (ظفر، ۱۲۵)

اثر ہو نالۂ پُر درد کا اتنا توائے بلبل — کہ ٹپکے جائے شبنم اشکِ انجم چشمِ گردوں سے (ذوق، ج۱، ص۳۲۱)

پہلے شعر میں میر نے اشک خونیں کو یاقوتِ سیلانی کا رتبہ دیا ہے، اسی وجہ سے یہ شعر قنوطیت کے دائرے سے نکلتا ہے ۔ دوسرے شعر میں مردمک، اشکِ خوں اور پارۂ یاقوت احمر میں صنعتِ مراعاۃ النظیر اور صنعتِ تشبیہ ہے، اشکِ خون کو یاقوتِ احمر سے تشبیہ دی گئی ہے اور تیسرے شعر میں اقبال اشک خونین کو جو دل کی گہرائیوں سے نکلتا ہے بہت پُر اثر سمجھتا ہے کہ وہ ظالموں پر مصیبتیں نازل ہونے کا سبب بنتے ہیں، اللہ اس اشک کو نظر انداز نہیں کرتا ہے۔ فارسی اشعار کی نسبت سے اردو اشعار میں اشک خونیں کے ساتھ صنائع سے بیشتر کام لیا گیا ہے:

چشمِ کم سے **اشکِ خونیں** کو نہ دیکھو زینہار — ڈھونڈتے ہیں مردم اس یاقوت سیلانی کے تئیں (میر، ج۲، ۱۹۵)

مردمک سے **اشکِ خوں** باہم نہیں ہے، ہیں دھرے — پارۂ یاقوتِ احمر دانۂ نیلم کے پاس (ذوق، ج۱، ۲۳۰)

یہی فرزندِ آدم ہے کہ جس کے **اشکِ خونیں** سے — کیا ہے حضرتِ یزداں نے دریاؤں کو طوفانی (اقبال، ۷۵۵)

از اشکِ خون پیادہ وازدم کنم سوار — غوغا بہ ہفت قلعۂ مینا در آورم (خاقانی، ص۲۴۳)

اشکِ خونین بنمودم خونین بہ طبیبان گفتند — دردِ عشق است وجگر سوز دوایی دارد (حافظ، ص۸۴)

نعمت سمجھ بلا کو لے لذّتِ تماشا! — آخر یہ مخزنِ اشک اے چشمِ نم کہاں تک (اکبر، ج۲، ص۱۸)

سحر گاہ میں بھرتی ہوئی آہ اور بہتے ہوئے اشک کی اقبال بہت قدر کرتا ہے، جیسا کہ صدف کی ساری حیثیت اس کے صدف پر مبنی ہے اسی طرح ہر بڑے قدم اور کام کی حیثیت کی بنیاد اشکِ سحر گاہی ہے، اقبال اس اشک کو صدف سے تشبیہ دیتا ہے:

جس درِ ناب سے خالی ہے صدف کی آغوش — میں نے پایا ہے اسے اشکِ سحر گاہی میں (اقبال، ۴۰۰)

مندرجہ ذیل اشعار میں شاہ نصیر کا شعر خیال انگیز ہے۔ اس نے چشمِ خوں افشاں کو معدنِ یاقوت اور اشکِ سفید کو درِ مکنوں سے تشبیہ دی ہے۔ ان تشبیہات سے اس نے اشک کی قیمت بڑھا دی ہے:

کچھ بیمِ قتل سے نہیں آنکھوں میں اشکِ سرخ — کھاتا ہے جوشِ خوں، تری تلوار دیکھ کر (شیفتہ، ۶۹)

باندھے اشکِ سرمہ آلودہ نہ کیوں اپنی نمود — تیرِ مژگاں پر ترے یہ ہمسرِ پیکاں بنا (ظفر، ۳۴)

چشمِ خوں افشاں سے پھر آنے لگے اشکِ سفید — معدنِ یاقوت سے پیدا درِ مکنوں ہوا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۰۳)

قطرہ گرا تھا جو کہ مرے اشکِ گرم سے — دریا میں ہے ہنوز پھپھولا حباب کا (سودا، ج۱، ۳۹)

سودا نے ذیل کے شعر میں اپنی مہارتِ کلام دکھائی ہے۔ اشکِ گل کی ترکیب بجائے خود ایک عام سی ترکیب ہے لیکن اس ترکیب نے پورے شعر میں الفاظ سے رابطہ قائم رکھ کر اپنا حسن قائم رکھا ہے۔ گل کی مناسبت سے باغ، بہار، بلبل، چمن کے الفاظ آ کر مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ اپنے نشاطیہ لہجے کا سہارا لے کر اشک و نالے کی بات کرتا ہے اور اشکِ محبوب کو اگرچہ تکلیف دہ سمجھتا ہے لیکن یہ بھی جانتا ہے کہ عاشق کے نالے سے دامن میں رنگا رنگی پیدا ہوتی ہے:

اشکِ گل سے ہوں غم میں ترے باغ و بہار — نالۂ بلبل ہے چمن نقش و نگارِ دامن (سودا، ج۱، ۳۱۰)

اشکِ لالہ گوں زیبا ہے روئے زرد پہ کیا اشکِ لالہ گوں — اپنی خزاں بہار کے موسم سے کم نہیں (ذوق، ج۱، ص۲۶۱)

بے اشکِ لالہ گوں بھی، میں بے آبرو نہیں — آنسو میں رنگ کیا ہو؟ کہ دل میں لہو نہیں (شیفتہ، ۱۰۶)

گریۂ غیر سے وہ بہرِ عیادت ہو جائے — اشکِ شادی ہی یہ، کاش! اشکِ ندامت ہو جائے (شیفتہ، ۱۸۵)

امروز کہ در دست توام مرحمتی کن — فردا کہ شوم خاک چہ سود اشکِ ندامت (حافظ، ص۶۲)

کیا روئیے؟ تذکرۂ سوزِ اشک سے — وہ گل عرق عرق تو ہے، لیکن خجل نہیں (شیفتہ، ۱۱۷)

کودکِ اشک کو آنکھوں میں بٹھا کر مردم   بادکش جھلتی ہے دامن کا بنا کر مژگاں (ظفر، ۲۲۶)

اطلسِ ہفت آسماں: اطلس: ایک قسم کا چمکیلا ریشمی کپڑا۔(۸۱) اطلس آسمان کے منظر سے کنایہ ہے اور اطلسِ ہفت آسماں میں صنعتِ تشبیہ ہے، ہفت آسماں کو اطلس سے تشبیہ دی گئی ہے، آتش کے اس شعر میں اطلس اور قبا میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

عیبِ عریانی چھپا کر کیا قیامت کیجیے   **اطلسِ ہفتِ آسماں** صرفِ قبا ہو جائے گا (آتش، ج ا، ص ۱۴۱)

افسونِ انتظار: افسوں: جادو، منتر، انتظار کو افسون سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مراد انتظار کا جادو ہے:

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں، اے خدا؟   **افسونِ انتظار**، تمنا کہیں جسے (غالب، ۲۸۲)

افعیِ زلف: افعی ایک قسم کا سانپ ہے جو زہریلا اور کالا ہے۔ افعی زلف، محبوب کی شکاری لمبی اور کالی زلفیں ہیں۔ صنعتِ تشبیہ پر مشتمل ہے۔ ان اشعار میں مصحفی اور شیفتہ نے محبوب کی زلف کے لیے افعیِ زلف کا استعارہ کیا ہے اور کہا ہے کہ وہ اس کے شکار میں آئے ہیں:

مار گیری میں ہوں استاد میں اے **افعیِ زلف**!   اک ذرا ہاتھ لگاتے ہی یہ فوں، ایسے جی (مصحفی، ج ا، ص ۵۹۸)

مجھے **افعیِ زلف** نے کاٹ کھایا   کوئی شخص اس کی دوا جانتا ہے؟ (شیفتہ، ۲۰۸)

اقلیم: ملک، دیس۔ فارسی شاعری میں اقلیم سلطنت، اقلیم وجود کی تراکیب پائی جاتی ہیں اور اردو غزلیات میں **اقلیمِ تنہائی**، **اقلیمِ حسن**، **اقلیمِ دل**، تینوں تراکیب میں تنہائی، حسن اور دل کی وسعت کو اقلیم سے تشبیہ دی گئی ہے:

جسے **اقلیمِ تنہائی** میں انداز اقامت ہے   جبیں حال پر اس کی سدا رنگ سلامت ہے (ولی، ص ۶۲۶)

اقلیمِ حسن سے ہم دل پھیر لے چلے ہیں   کیا کریے یاں نہیں ہے جنسِ وفا کی خواہش (میر، ۱۵۵)

کیا روئیے خرابیِ **اقلیمِ دل** کو دیکھ   آنکھوں کے دیکھتے ہی تو کیا کیا نہ ہو گیا (شاہ نصیر، ج ا، ۱۷۴)

اکسیرِ عشق: اکسیر: وہ عرق یا چٹکی جو دھات کو سونا یا چاندی بنا دے، کیمیا۔ کسی مرض کے لیے نہایت مفید اور سریع الاثر دوا۔ اکسیر نرالی چیز سے کنایہ ہے (۸۲) اکسیر عشق میں عشق کو اکسیر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ شاعر ہر درد کی دوا کو عشق ہی سمجھتا ہے:

خاک ساری کو ہماری مل گئی **اکسیرِ عشق**   اب تو پارس ہو گا جو آئے گا پتھر زیرِ پا (ذوق، ج ۲، ص ۱۱۶)

الفتِ مژگاں: الفت: دوستی، محبت۔ الفتِ مژگاں مرکبِ اضافی ہے۔ اس میں صنعتِ کنایہ ہے۔ عشق مراد ہے۔

میں **الفتِ مژگاں** میں جو انگشت نما ہوں   لگتی ہے مجھے تیر کے مانند، ہر انگشت (غالب، ۳۵)

انبساطِ زندگی: انبساط: کھلنا، مجازاً: خوشی (۸۳) انبساطِ زندگی مرکبِ اضافی ہے۔ کنایۃً وہ زندگی جو سکھ سے بھرپور ہو۔ اکبر

کے اس شعر میں انقباضِ موت اور انبساطِ زندگی میں صنعتِ تضاد ہے:

یہ بھی فانی وہ بھی فانی دونوں ہیں بے اعتبار　　انقباضِ موت ہو یا **انبساطِ زندگی** (اکبر، ج ۲، ص ۲۷۳)

انجمنِ آرزو: انجمن: محفل، مجلس۔ تصوف کی اصطلاح میں عالمِ کثرت کو کہتے ہیں۔ عالم ارواح، عالمِ مثال، عالمِ اجسام یہ سب عالم کثرت ہیں (۸۴) انجمنِ آرزو سے مراد آرزوؤں کا ہجوم ہے، مرکبِ اضافی ہے، اس میں صنعتِ تشبیہ ہے۔ آرزوؤں کے ہجوم کو محفل سے تشبیہ دی گئی ہے:

نفس نہ **انجمنِ آرزو** سے باہر کھینچ　　اگر شراب نہیں، انتظارِ ساغر کھینچ (غالب، ۱۹۸)

اندامِ گل: محبوب کی جسامت مراد ہے۔ محبوب کے لیے گل استعارہ ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ اندام اور قبا میں مراعاۃ النظیر ہے:

اندامِ گل پہ ہو نہ قبا اس مزے سے چاک　　جوں خوش چھبوں کے تن پہ مسکتی ہیں چولیاں (سودا، ج ۱، ۲۹۰)

اندیشۂ خوں گشتہ: خون ہونے والی سوچ، غصے سے بھرپور ذہن اور سوچ سے کنایہ ہے۔ یہ مرکبِ وصفی ہے:

سرشک اعتراف عجز نے الماس ریزی کی　　جگر صد پارہ ہے **اندیشۂ خوں گشتہ** طاقت کا (مومن، ج ۱، ص ۳)

انفاسِ باد: انفاس، نفس اور سانس کی جمع ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ شاعر بادل کو ایک جاندار چیز سمجھا ہے جس کی سانس ہو، اس میں محاکات کی خوبی ہے، انفاس اور نفس میں صنعتِ تجنیس ہے:

کیا لائقِ زکات، کوئی بے نوا نہ تھا؟　　**انفاسِ باد** میں، نفسِ آشنا نہ تھا (شیفتہ، ۵۰)

انگشتانِ عشق: مراد عشق کی طاقت ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ جرات نے عشق کو ایک انسان سے تشبیہ دی ہے جس کی انگلیاں ہوں۔ مجاز مرسل پر مبنی ہے۔ انگشت سے مراد عشق کی پوری طاقت ہے:

بوٹیاں توڑیں ہیں یوں میری اب **انگشتانِ عشق**　　لگ سکے جس جو نہ صدمہ آہنی زنبور کا (جرات، ج ۱، ص ۲۳۵)

انوارِ صفا: انوار: نور کی جمع۔ انوارِ صفا سے مراد صفا اور دوستی کا پرتو ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ اس شعر میں صفا اور کدورت میں تضاد ہے:

ہے مظہرِ **انوارِ صفا** میری کدورت　　ہر چند کہ آہن ہوں پر آئینہ بنا ہوں (درد، ۱۶۳)

اوراقِ دل: اوراق: درخت کے پتے، اوراق: مجاز کے طور پر: پریشان و افسردہ (۸۵) اوراقِ دل سے مراد ٹکڑے ٹکڑے اور فسردہ دل ہے۔ پہلے شعر میں دل اور زبان میں اور دوسرے شعر میں اوراق اور برگ میں صنعتِ مراعات النظیر ہے:

اوراقِ دل کو دے کر آتش، مری زباں کو جون غنچۂ شقائق خاموش کر دیا ہے (سودا، ج۱، ۴۵۴)

رہے ہیں داغ سے **اوراقِ دل** پریشاں آہ فلک پہ برگ اڑیں پائے زاغ میں گل لے (شاہ نصیر، ج۳، ۴۱)

اوراقِ لختِ دل: دل کے ٹکڑے، پریشان و برباد ہونا، بے شیرازہ، ورق ورق پریشان (۸۶) مراد پریشان دل ہے اوراق، دیوان اور شیرازہ میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

نالۂ دل نے، **اوراقِ لختِ دل**، بباد یادگارِ نالہ، یک دیوانِ بے شیرازہ تھا (غالب، ۱۶۷)

بادۂ عرفاں: بادہ شراب کی ایک قسم ہے۔ بادہ، عشق کو بھی کہتے ہیں۔(۸۷) فارسی اور اردو غزلیات میں بادہ کی اہمیت زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر حافظ کے اشعار میں ۹۷ دفعہ آیا ہے۔(۸۸)۔ عشقِ الٰہی اور اس سے سرمست ہونا مراد ہے۔ مرکبِ اضافی ہے:

بادۂ عرفاں کی مستی روح کو بھا ہی گئی عقل سر میں رہ گئی دل میں کچھ اور آ ہی گئی (اکبر، ج۱، ص۱۴۳)

بارشِ گریہ: آنسو برسنا۔ اس سے مراد بہت رونا ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ ظفر نے اس شعر میں بارشِ گریہ، چشم کا دالان، جاروب مژہ اور پانی میں ایک مظبوط رشتہ قائم کیا ہے، جن سے معانی کے لحاظ سے بھی ایک خوبی پیدا ہوئی ہے:

بارشِ گریہ سے ہے چشم کا دالان ٹپکا جلد جاروب مژہ یہاں سے تو سرکا پانی (ظفر، ۳۴۵)

بارِ گرانِ عشق، بارِ گرانِ غم: میر کے ہاں عشق اور غم ایک ہی بات ہے اور دونوں بارِ گراں ہی ہیں۔ جب وہ خود کو بارِ گراں سمجھتا ہے تو ضرور اس کی نظروں میں یہ دنیا اور محبت سب کچھ بے معنی ہی ہے:

جن و ملک، زمین و فلک سب نکل گئے **بارِ گرانِ عشق** و دلِ ناتواں سے اب

(میر، ج۲، ۹۸)

میں مشتِ خاک یارب **بارِ گرانِ غم** تھا کیا کہیے آ پڑا ہے اک آسماں زمیں پر (میر، ج۲، ۱۲۸)

بازارِ جنوں، بازارِ عشق: بازار: خرید و فروخت کی جگہ۔ میر نے اس دنیا کے لیے بازار کا استعارہ کیا ہے جس میں عشق اور جنوں کی خرید و فروخت ہوتی ہے۔ جنوں کی کیفیت عشق ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ عشق بھی ایک سودا ہے۔ یہ اضافی تراکیب ہیں:

ایک چشمک بھی چلی جاتی ہے گل کی میری اور یعنی **بازارِ جنوں** میں جاؤں کچھ سودا کروں (میر، ج۲، ۲۰۴)

پھر بعد میرے آج تلک سر نہیں بکا اک عمر سے کساد ہے **بازارِ عشق** کا (میر، ج۲، ۱۱)

فارسی شاعری اور اردو غزلیات میں باغ ہمیشہ مرکزِ توجہ رہا ہے۔ مثلاً سعدی نے اپنی شاعری میں اس لفظ کا ۸۳ دفعہ

استعمال کیا ہے(۸۹)۔لغوی لحاظ سے باغ وہ جگہ ہے جہاں بہت سے درخت لگائے گئے ہوں۔باغ کے پس منظر کے بارے میں کہاجاتا ہے کہ ساسانی دور میں باغ کالفظ بوستان کی شکل میں آیا ہے۔اس کے مترادف الفاظ ہیں گلستان،گلزار،گلشن،لالہ زار،فردوس(۹۰باغ اور گلزار کو جوگلہائے رنگ رنگ کا منبع اور مقام ہے شعرائے فارسی کے تصور میں حسن کا''مظہرِ اتم'' خیال کیا گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ فارسی کا شاعر''باغ'' کوساری زندگی کا مصغر (miniature)قرار دیتا ہے جو بقعہٗ حسن ہونے کی وجہ سے عشق کے تمام سوز وگداز اورشوق کی تمام ہنگامہ آفرینیوں کا مرکز ہے،جہاں خوبانِ گل پر بلبل سینہ چاک اور جان نثار کرتے ہیں،جہاں آفرینش کی ساری رنگینیاں زبانِ خاموشی سے بیان ہوتی ہے،سارارنگ زبانِ خاموش سے بیان ہوتا ہے۔فارسی شاعری میں باغ کو بہشت سے بڑی کثرت کے ساتھ تشبیہ دی گئی ہے۔باغ شاہدِ گل کا مقام ومسکن ہے۔ایرانی شعراایک محدود قطعہٗ زمین (باغ یاچمن) کی تعریف میں شعر لکھتے رہے ہیں جو ملک کی عام آب وہوا اوردرباری اور بادشاہی اثرات کے ماتحت لوگوں کی سوشل اوراجتماعی زندگی میں ہمیشہ سے بڑی اہمیت رکھتے چلے آئے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ایرانی شاعر باغ اور متعلقاتِ باغ کوحسن مجسّم کا اکمل نمونہ قرار دیتے ہیں۔(۹۱) ہم دیکھتے ہیں کہ باغ اپنی گود میں کیسی رنگارنگ کیفیات کوسمولیتا ہے۔اسی طرح باغ اوراس کے متعلقات پہلے توشاعر کے ہاں منظر ناموں کے طور پر کام میں آتے رہے لیکن پھر باغ کی علامتی حیثیات ابھرنے لگیں۔(۹۲) مثلاً حافظ کی شاعری میں باغ دل کا استعارہ بھی ہے۔(۹۳) اسی طرح باغ دنیا اور جہان سے کنایہ بھی ہے۔(۹۴) فارسی شاعری میں باغ کی تراکیب باغ آفرینش،باغ الست،باغ الٰہی،باغ چرخ،باغ رفیع،باغِ زمانہ،باغِ فلک،باغِ قدس،باغِ مینو وغیرہ ملتے ہیں۔اردو غزلیات میں یہ تراکیب شامل ہیں:**باغِ حسن،باغِ حسنِ توکل،باغِ خاموشیِ دل،باغِ حسن،باغِ دل،باغِ سخن،باغِ عشق:**

دوروز کی بہار پہ اتنا نہ کرغرور — پیارے یہ **باغِ حسن** کا گلزار کب تلک (سودا،ج ا،۲۵۴)

جوں سیب ہیں ذقن کے چمن زار حسن میں — یوں **باغِ حسن** میں بھی ہیں رنگیں انار دل

(میر،ج۲،۱۷۸)

اوپر والے اشعار میں''باغِ حسن'' دنیا کا استعارہ ہے۔سودا کے شعر میں بہار وباغ وگلزار میں اور میر کے شعر میں ذقن کے سیب،چمن زار،باغ اور انار میں مراعاۃ النظیر کی صنعت موجود ہے۔باغ حسن مرکب اضافی ہے۔ذیل کے شعر میں توکل کو باغِ حسن سے تشبیہ دی گئی ہے۔وجہ شبہ توکل اور باغ کا ثمرہ ہے جو میٹھا اور جان بخش ہوتا ہے۔دونوں مصرعوں میں حسن کی تکرار سے صنعتِ تکرار پیدا ہوئی ہیں:

لے لیا جس نونہالِ حسن نے بوسہ دیا　　رزق اپنا میوۂ **باغِ حسن تو کل** ہو گیا (آتش، ج ا،ص ۲۱۳)

غالب کے اس شعر میں دل کو باغِ خاموش سے تشبیہ دی گئی ہے۔اس سے مراد وہ دل ہے جس میں ایک دنیا چھپنے کے باوجود خاموشی کی کیفیت موجود ہے۔اس شعر کے بعد سراج کے شعر میں بھی دل کو باغ سے تشبیہ دی گئی ہے:

باغِ خاموشیِ دل سے سخنِ عشق، اسد　　نفسِ سوختہ رمزِ چمن ایمائی ہے (غالب،۱۱۲)

میں عشق کے طفیل کیا سیر **باغِ دل**　　اس خوش ہوا بہار کے ہنگام کوں سلام (سراج،ص ۴۶۷)

ان دونوں اشعار میں باغِ سخن اور باغِ عشق مرکبِ اضافی ہیں۔باغِ سخن میں شاہ نصیر نے اپنے کلام کے مضمون ومعانی کو باغ سے تشبیہ دی ہے۔ظفر نے اپنے دل کو باغِ عشق سے تشبیہ دی ہے۔اس کے شعر میں باغ ،روش اور شجر میں مراعاۃ النظیر موجود ہے:

نصیر اب تو ہی اپنی طرز کا ہے ایک عالم میں　　کہ ہیں مضمون ومعنی کے ترے **باغِ سخن** میں گل (شاہ نصیر،ج ۲،۲۰۶)

مرا سینہ ہے **باغِ عشق** جس میں نالہ وآہ　　لگائے ہر روش پر میں شجر نزدیک نزدیک (ظفر،۱۹۹)

غزل کا اصلی موضوع محبوب اور اس سے متعلق عاشقانہ جذبات ہوتا ہے۔چاہے یہ مجازی عشق ہو یا حقیقی عشق ہو۔اس کے لیے بھی مختلف استعارات کیے گئے ہیں،جن میں سے ایک بت ہے۔بت کا مطلب ہے مورت پتلا ،صنم۔مجازاً معشوق اور خاموش جو بالکل چپ چاپ ہے۔تصوف میں بت مظہرِ عشق ہوتا ہے۔اردو غزلیات میں بت کے ساتھ جو تراکیب وابستہ ہیں **بتانِ عہدِ عتیق**،**بتِ گل فام**،**بتِ مہوش**:

اسی طلسمِ کہن میں اسیر ہے، آدم　　بغل میں اس کی ہیں اب تک **بتانِ عہدِ عتیق** (اقبال،۳۷۰)

قبر پر، وہ **بتِ گل فام** آیا　　بارے، مرنا تو مرے کام آیا (شیفتہ،۲۸)

بتِ مہوش کی جبیں کا جو نظر آیا خال　　اس کو میں بخت کا پھر اپنے ستارا سمجھا (شاہ نصیر،ج ا،۱۷۶)

اقبال کے شعر میں بتانِ عہدِ عتیق سے مراد جہالت اور توہمات ہیں۔اس میں صنعتِ کنایہ ہے۔اقبال نے معانی کے لحاظ سے اس ترکیب میں بت کے معنوں میں ایک نیا پن پیدا کیا ہے۔باقی دو اشعار میں بتِ گل فام اور بتِ مہوش محبوب کا استعارہ ہے۔

اردو غزلیات میں بحر سے **بحرِ حسن**، **بحرِ عرفاں**، **بحرِ عمیقِ غم** جیسی تراکیب ملتی ہیں۔بحر کا مطلب ہے سمندر۔بحر ایک علامتی حیثیت رکھتا ہے۔بحر، فنا اور بقا دونوں کی علامت ہے، اور infinity کو بھی ظاہر کرتا ہے، کنارِ بحر، آغازِ سفر کی طرف بھی

ذہن منتقل کرتا ہے اور اختتام سفر کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔(۹۵) اس کے علاوہ بحر وسعت کی علامت بھی ہے۔مثال کے طور پر ان اشعار میں بحرِ حسن، حسن کی وسعت اور بحر، عرفان ،عرفان کی وسعت اور بحرِ عمیقِ غم، غم کی وسعت اور گہرائی کی نشاندہی کرتے ہیں۔چاہے اس بحر کا آغاز بھی ہو اور اختتام بھی، لیکن شاعر کی مراد بحر سے وسعت سے کنایہ ہے۔ان تراکیب میں صنعتِ تشبیہ موجود ہے: دوسرے شعر میں بحر و موج تیسرے شعر میں بحر، کشتی ،پُل اور چوتھے شعر میں کشتی ، بحر میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے:

نظر کرو وہ بُنا گوش گوشواروں میں　　　کہ بحرِ حسن کے ہر اک گہر میں ہے شعلہ (سودا، ج ۱، ۲۰۲)

اے بحرِ حسن ہووے یہ آگ سرد ٹک، تب　　چوں موج ہو لبالب تجھ سے کنارِ عاشق

(میر، ج ۲، ۱۶۳)

بحرِ عرفاں کے لئے ہی کشتیِ دل لازمی　　　سود مند اس راہ میں الفاظ کا پُل ہو چکا (اکبر، ج ۲، ص ۸)

ڈوبے ہے کشتی میری بحرِ عمیقِ غم میں　　بیگانے سے کھڑے ہو تم آشنا تو دیکھو (میر، ج ۲، ۲۴۰)

برجِ میزاں: برج میزان یا برجِ ترازو، فلک کی بارہ شکلوں میں سے ایک ہے۔اس شعر میں خورشید اور برجِ میزاں میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے، شعر کے مطلع کو برجِ میزاں سے تشبیہ دی گئی ہے، مطلع ،روے جاناں کی مناسبت سے خورشیدِ تاباں اور برجِ میزاں کی تراکیب آئی ہیں جن سے صنعتِ لف ونشرِ نامرتب پیدا ہوئی ہیں:

کیا موزوں جو مطلع میں نے وصف روئے جاناں میں　　نظر آنے لگا خورشیدِ تاباں برجِ میزاں میں (اکبر، ج ۱، ص ۲۸)

برشتہ دل برشتہ یا برشتگیٔ دل: بھونا ہوا دل، مرکبِ وصفی ہے۔درد سے بھرے ہوئے دل سے کنایہ ہے جو درد وغم کی آگ میں جل بھن گیا ہو:

ہے میر عجب کوئی درویش برشتہ دل　　　بات اس کی سنو تم تو چھاتی بھی بھاس جاوے (میر، ج ۲، ۳۲۵)

باتیں کرے برشتگیٔ دل کی پر کہاں　　　کرتا ہے اس دماغ جلے کا وفا دماغ (میر، ج ۳، ۱۰۹)

اردو غزلیات میں برقِ آہ، برقِ سوزِ دل، برقِ شرر بار، برقِ نگہ کی تراکیب ملتی ہیں۔برق وہ روشنی ہے جو بادلوں کی رگڑ سے پیدا ہوتی ہے، اس کے لغوی معانی ہیں: تیز، چالاک، ہوشیار۔صاف، شفاف، چمکیلا۔(۹۶) عرفا کے ہاں برق وہ روشنی ہے جو انسان پر ظاہر ہوتی ہے اور اس کو اللہ کی طرف لے جاتی ہے۔(۹۷) ان تراکیب میں آہ، سوزِ دل ،نگہ صاف اور چمکیلا ہونے کی وجہ سے برق سے تشبیہ دی گئی ہے۔برقِ نگہ مجازاً: تیز، شوخ، عموماً معشوق کی صفت میں مستعمل ہیں۔(۹۸)

جلا دیا وہیں پھر برقِ آہ نے اس کو خیالِ دل جو کبھی سوے آشیانہ ہوا (ذوق، ج ا، ص ۱۹۵)

غالب نے ”برقِ سوزِ دل“ کا رتبہ بلند کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس دل کے برقِ نالہ سے رات زہرہ جیسی چمکدار ہوتی ہے۔ شاہ نصیر نے محبوب کی ہنسی کے لیے دو تشبیہیں استعمال کی ہے۔ ایک رنگِ مسی، دوسری برقِ شرربار:

شب کہ **برقِ سوزِ دل** سے زہرۂ ابر آب تھا شعلۂ جوّالہ، ہر یک حلقۂ گرداب، تھا (غالب، ۱۶۴)

لبِ خنداں پہ ترے رنگِ مسی ہے اے شوخ آج اٹھی ہے گھٹا **برقِ شرربار** سے مل (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۱۲)

ممکن نہیں کہ **برقِ نگہ** غیر پر پڑے جز طور اور پر ہو تجلّی، محال ہے (شیفتہ، ۲۰۵)

بزمِ گل رخاں: بزم: مجلسِ عیش ونشاط۔ حسینوں کی محفل۔ اصلی معنوں پر مشتمل ہے۔ مرکبِ اضافی ہے:

یوں **بزمِ گل رخاں** میں ہے اس دل کو اضطراب جیسے بہار میں ہو عنادل کو اضطراب (شیفتہ، ۵۴)

بساطِ نگاہ: بساط: بستر، بچھونا۔ بساطِ نگاہ اضافہ استعاری ہے اس کا مطلب ہے نگاہ کا فرش۔ بچھی ہوئی نگاہ کو بساط سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ ایک فکر انگیز ترکیب ہے۔ مرکبِ اضافی ہے۔ نگاہ اور دل میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے:

میں دور گردِ قربِ **بساطِ نگاہ** تھا بیرونِ دل نہ تھی تپشِ انجمن ہنوز (غالب، ص ۴۵)

بسترِ گل: محبوب کے لیے گل کا استعارہ لیا گیا ہے۔ گل کا بستر، مرکبِ اضافی ہے نیز پہلے شعر میں خار اور گل میں صنعتِ تضاد ہے:

چرخ نے خارِ بیاباں پر پھرایا ان کو ہائے! سرخ ہو جاتے تھے جن کے **بسترِ گل** سے قدم (جرات، ج ا، ص ۴۰۹)

کرے نہ **بسترِ گل** پر وہ نازنیں آرام ذرا بھی تارِ رگِ گل اگر کمر میں چبھے (ظفر، ۴۷۰)

بندِ قبائے گل: تین الفاظ پر مشتمل ترکیب ہے۔ تینوں مرکبِ اضافی ہیں۔ یہ ترکیب محبوب کی حیا سے کنایہ ہے اس کے علاوہ محبوب کے لیے گل کا استعارہ اختیار کیا گیا ہے:

دیکھے اگر صفائے بدن کو ترے صبا کھولے کبھو نہ شرم سے **بندِ قبائے گل** (سودا، ج ا، ۲۶۶)

بیابانِ تمنا: بیاباں: صحرا، ریگستان۔ جنگل۔ مراد آرزو کا سراب ہے اور یہ مرکبِ اضافی ہے۔ مزید یہ کہ ”آ“ کی تکرار سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

کو **بیابانِ تمنا**، کجا جولانِ عجز؟ آبلے پا کے، ہیں یاں رفتار کو دندانِ عجز (غالب، ۴۷)

بیابانِ محبت: محبت کے فقدان سے کنایہ ہے اور یہ مرکبِ اضافی ہے۔ یہاں شاہ نصیر نے اپنے دل کو بیاباں سے تشبیہ دی ہے۔ 'بیابانِ محبت' اور 'آہوگیرِ دل' میں صنعتِ مراعاۃ النظیر بھی ہے:

خیالِ چشمِ دل بر جو مجھے دن رات رہتا ہے　　　**بیابانِ محبت** میں ہے آہو گیر دل میرا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۶۴)

بیاضِ چشمِ آہو: بیاض: سفیدی، دھندلا پن۔ آہو کی آنکھ کی سفیدی۔ آہو محبوب کا استعارہ ہے۔ اس ترکیب سے محبوب کی آنکھوں کی چمک اور سفیدی مراد لی گئی ہے:

ہر غزل اپنی، **بیاضِ چشمِ آہو** پر لکھو　　　جیسے دیوانے ہیں ہم، ویسا ہی دیواں چاہیے (شیفتہ، ۱۶۱)

بیتِ ابرو: ابرو: تصوف کی اصطلاح میں ابرو ربوبیت اور عبودیت کا حجاب اور قابِ قوسین کی طرف اشارہ ہے۔ (۹۹) عام شاعری میں بیتِ ابرو سے مراد محبوب کے ابرو ہیں۔ یہ مرکبِ اضافی ہے۔ ان اشعار میں بیت ابرو سے مراد محبوب کے ابرو ہیں۔ پہلے شعر میں دیوان اور بیت میں رعایت لفظی کا اہتمام ہے اور دوسرے شعر میں آتش نے بڑی مہارت سے ملتے جلتے الفاظ کو یک جا کر لیا ہے۔ بیت ابرو کو مطلعِ خورشید سے تشبیہ دی ہے اور بیتِ ابرو، بیاضِ صبح اور مطلعِ خورشید میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ملتی ہے:

سیر کر عالم کی پی کے حسن کے دیوان میں　　　منتفق ہو کر کیا ہے **بیتِ ابرو** انتخاب (حاتم، ص ۱۰۵)

شرح لکھا چاہئے اس کی بیاضِ صبح پر　　　مطلعِ خورشید **بیتِ ابروے** جانانہ ہے (آتش، ج ۲، ص ۲۴۱)

پردۂ تبسم: تبسم اصطلاح تصوف میں وہ خاص آہنگ یا الاپ ہے جو صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے۔ اس سے عموماً وہ پردہ مراد ہوتا ہے جو طریقت کے لوازمات میں شامل ہے اور عاشق و معشوق کے درمیان حائل ہو جاتا ہے۔ (۱۰۰) اسے مسکراہٹ کا پردہ کہیں گے اور یہاں تبسم کو ایک پردے سے تشبیہ دی گئی ہے جو ہونٹوں پر نمایاں ہے۔ یہ مرکبِ اضافی ہے:

یا میرے زخمِ رشک کو رسوا نہ کیجیے　　　یا **پردۂ تبسم** پنہاں اٹھایئے (غالب، ص ۲۵۵)

پروازِ چمن: دنیا سے نجات مراد ہے اور دنیا کے لیے چمن کا استعارہ برتا گیا ہے:

شوخیِ نیرنگ، صیدِ وحشتِ طاؤس ہے　　　دام، سبزے میں ہے، **پروازِ چمن** تسخیر کا (غالب، ص ۱۱)

پنبۂ مینا: محبوب کے سرخ و سفید بازو کے لیے پنبۂ مینا کا استعارہ برتا گیا ہے اور وجہ مستعار سرخی اور سفیدی ہے:

تشنہ لب کوں تشنگی مے کی نہیں ناسور ہے　　　**پنبۂ مینا** اسے جیوں مرہم کافور ہے (ولی، ص ۲۷۲)

بھروں گا **پنبۂ مینا** کو میں زنداں میں اے ساقی!　　　بہت واعظ مرے گوشِ آشنائے پند کرتے ہیں

(آتش، ج ۱، ص ۵۷۱)

اردو غزلیات میں لفظ ''پنجہ'' کی بہت زیادہ اہمیت ہے اور اس سے کئی خصوصیات وابستہ ہیں۔ اول یہ کہ یہ طاقت کی

علامت ہے۔دوم یہ کہ علمی لحاظ سے یہ بات ثابت ہوچکی ہے کہ جسم کی ساری طاقت پنجے(یعنی پانچ انگلیوں) میں جمع ہوئی ہے،جس کی وجہ سے ایک شخص کی طاقت دوسرے شخص میں بلکہ ساری کائنات میں منتقل ہوسکتی ہے۔غزلیاتِ اردو میں اس لفظ سے یہ تراشی گئی تراکیب ملتی ہیں:**پنجۂ تقدیر**: قدر اور تقدیر دونوں کے معنی ہیں کسی چیز کی کمیت اور مقدار کا بیان کرنا۔"تقدیر" کا استعمال قدرت عطا کرنے کے معنی میں بھی ہوتا ہے(۱۰۱) پھر یہ ترکیب تقدیر کی طاقت سے کنایہ ہے۔مرکبِ اضافی،اس شعر میں پنجہ اور ناخن میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے:

پنجۂ تقدیر نے کی عقدۂ دل کی کشود　　کیوں تو منت کش ہے غافل ناخنِ تدبیر کا(شاہ نصیر،ج ۱،۳۱۴)

پنجۂ خورشید:آفتاب کی کرنوں سے کنایہ(۱۰۲)**پنجۂ عشق**:عشق کی طاقت سے کنایہ ہے،مرکبِ اضافی۔**پنجۂ گل گوں**:محبوب کے پنجے مراد ہیں جو گل جیسے ہیں۔اس میں تشبیہ کا وصف موجود ہے۔مرکبِ وصفی،**پنجۂ مرجاں**:مرجان کی شاخوں سے کنایہ ہے جو شمکیں سمندر میں پیدا ہوجائیں(۱۰۳)**پنجۂ مژگاں**:پلکوں کا مجموعہ(۱۰۴)،محبوب کی پلکوں کے لیے پنجۂ مژگاں کا استعارہ اختیار کیا گیا ہے۔مرکبِ اضافی۔**پنجۂ مہر شفق گوں**:دوتراکیب پر مشتمل ہے۔ایک اضافی اور دوسری وصفی،محبوب کے خوبصورت ہاتھ کی طرف اشارہ ہے۔

ان اشعار میں محبوب کے پنجے کو خورشید سے تشبیہ دی گئی ہے۔انشا کے شعر میں زلف وشانہ اور ناخن اور پنجے میں رعایت لفظی کا اہتمام کیا گیا ہے۔اسی طرح باقی اشعار میں محبوب کے ہاتھ کو پنجۂ گل گوں،پنجۂ مرجاں،پنجۂ مژگاں اور پنجۂ مہر شفق گوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔اس طرح شاعر اپنے محبوب کی سراپا نگاری کرتا ہے۔خاص طور پر یہ کیفیت ظفر کے شعر میں بھی نمایاں ہے جب وہ محبوب کے ہاتھ کو پنجۂ مرجاں سے بھی حسین سمجھتا ہے وہاں محبوب کے ہونٹ کو لعلِ بدخشاں کہہ کر فندق سے بھی حسین کہتا ہے۔پنجے کے ساتھ اکثر تراکیب میں محاکات کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔اردو غزل گوؤں نے تقدیر،خورشید،عشق،مرجاں،مژگاں کو جاں بخش کہہ کر انھیں انسانی یا حیوانی ہاتھ فرض کیا ہے اور ان کی پوری تصویر ہمارے سامنے لائے ہیں۔شاہ نصیر کے شعر میں پنجۂ مہر شفق اور پنجۂ مرجاں سے مراد سورج اور مرجاں کا حسن ہے جنھیں محبوب کے خوبصورت پنجے کے سامنے کمی کا احساس ہوتا ہے:

لگتا ہے مجھ کوں **پنجۂ خورشید** رعشہ دار　　دیکھا ہے جن نے حسن تجلی بہار کا(ولی،ص ۸۵)

زلف میں یک دست شانہ ناخن اپنا گاڑ کر　　**پنجۂ خورشید** سے لپٹا ہے پنجے جھاڑ کر(انشا،ج ۱،ص ۱۵۱)

پنجۂ عشق نے بے تابی کیا جب سوں مجھے　　چاک دل تب سوں بسا چاک گریبان میں آ(ولی،ص ۷۵)

لے لیا **پنجۂ گل گوں** میں جو اپنے، تو نے — ہم نے جانا، ہیں جڑے لعل ترے شانے میں (شیفتہ، ۱۱۱)

گریۂ صبح سوا چشم کسو نے نہ دھوئی — اشکِ خونین سے مژہ **پنجۂ مرجان** تھی رات (سودا، ج ۱، ۱۴۴)

ہے یہی رنگت حنائی پائے جاناں کی اگر — **پنجۂ مرجاں** ہر اک نقش قدم ہو جائے گا (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۵۳)

تیرے پنجہ کو کہاں پنجۂ مرجاں پہنچا — جب نہ فندق کو ترے لعلِ بدخشاں پہنچا (ظفر، ۸۰)

عاشقوں کے مرغِ دل کے خونِ ناحق کے لیے — **پنجۂ مژگانِ** جاناں پنجۂ شاہیں ہوا (آتش، ج ۱، ص ۱۲۸)

ملی ہیں غیر کی پائے نگار سے آنکھیں — سرشک خوں سے نہیں **پنجہ ہائے مژگاں** سرخ (مومن، ج ۱، ص ۸۲)

اے اسد، ہے مستعدِ شانۂ گیسو شدن — **پنجۂ مژگاں** بخود بالیدنی رکھتا ہے آج (غالب، ۳۸)

حسن فیاض ہے گل کا کہ سحر پنجۂ مہر — جس کے دامن سے چنے ہے گہر شبنم کو (سودا، ج ۱، ۳۷۴)

مہ جبیں دست حنائی مت دکھا، کٹ جائے گا — **پنجۂ مہرِ شفق گوں** پنجۂ مرجاں سمیت (شاہ نصیر، ج ۱، ۴۲۳)

پیراہن کے ساتھ تراکیب ہیں: **پیراہنِ دریا**، **پیراہنِ صبح بہار**: پیراہن صبح، دھوپ سے کنایہ ہے۔ (۱۰۵) اور بہار موج، خوشی، شباب، جوانی، نشے کے معنوں میں ہے۔ بعض صوفیہ کرام سالک کے ذوق وشوق کو بھی بہار کہتے ہیں (۱۰۶) اردو غزلیات میں **پیراہنِ صد چاک**، **پیراہنِ گل** کی تراکیب ملتی ہیں۔ ان تراکیب میں محاکات کا پہلو ملتا ہے، شاعر دریا، صبحِ بہار اور گل کو جان بخش کر ان پر پیراہن فرض کرتا ہے۔ پیراہنِ صد چاک میں صفتِ کنایہ ہے اور اس سے مراد عاشق کا جنون ہے۔ غالب کے شعر میں موج و پیرہن میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے اور غالب کا شعر عمدہ ہے۔ وہ صنائع بدائع کے ذریعے اپنے خیالات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ یہاں دریا سے مراد دل اور پیراہن سے مراد احساس اور موج سے مراد عشق ہے جس سے غم اور درد پیدا ہوا ہے۔

موج سے پیدا ہوئے، **پیراہنِ دریا** میں خار — گریہ، وحشت بیقرار، جلوۂ مہتاب تھا (غالب، ۱۶)

چاک آتا ہے نظر **پیراہنِ صبح بہار** — کس شہیدِ ناز کو دیکھا ہے کفناتے ہوئے (ذوق، ج ۱، ص ۳۰۹)

خورشید نقابِ رخ چون یاسمن کیست — **پیراہن صبح** آینہ دان بدن کیست (صائب، ص ۲۵۶)

پھرتے ہیں چناں چہ لیے خدّام سلاتے — درویشوں کے **پیراہنِ صد چاک** قصب کو (میر، ج ۲، ۲۵۶)

چاک **پیراہنِ گل** میں ہیں ہزاروں لیکن — کب وہ پاتا ہے مری جامہ دری کا عالم (مصحفی، ج ۳، ص ۱۹۱)

پیکِ اشک: آنسو کا قاصد۔ اشک کو قاصد سے تشبیہ دی گئی ہے اور اشک و آنکھ میں رعایتِ لفظی ہے۔ شعر میں تصویر کشی کی

خوبی بھی موجود ہے:

پیکِ اشک آنکھوں سے چل نکلے جو خط پڑھتے ہی   جرات اب کچھ تو بتا اس نے لکھا تجھ کو کیا (جرات، ج۱،ص ۱۰۸)

پیکانِ تیرِ یار: اس سے مراد محبوب کے سلوک اور غضب والی نگاہ کا ستم ہے۔ محبوب کی نگاہ اور ستم کے لیے پیکان کا استعارہ کیا گیا ہے۔

بہت پیکانِ تیرِ یار ٹوٹے   تمام آہن ہے میرا اب جگر بند (میر، ج۳، ۸۸)

پیانۂ دل: پیانہ: سیّال یا مشروبات کے ناپنے کا ظرف، جامِ شراب۔ تصوف کی اصطلاح میں ہر وہ چیز جس میں انوارِ غیبی کا مشاہدہ ہو۔ مرشد کی چشم اور سالک کے دل کو بھی پیانہ کہتے ہیں اور عارف کامل کی نظر میں ہر ذرہ پیانہ ہے۔ (۱۰۷) دل کو پیانۂ شراب سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مرکب اضافی ہے اور لب و دل میں رعایت ہے۔

لبِ **پیانۂ دل** سے وفورِ شوق کامل سے   مریضِ لذتِ غم ہوں لبِ اظہارِ سائل ہوں (اکبر، ج۱، ص ۲۷)

پیانۂ عمر : پیانۂ عمر بھرنا: (پیانۂ عمر پر شدن) اس میں کنایہ کا وصف اور اس سے مراد موت کا قریب ہونا ہے یہ مرکب اضافی ہے:

جس طرح ہوا اسی طرح سے   **پیانۂ عمر** بھر گئے ہم (درد، ۱۵۸)

تابِ انتظار: اس سے مراد انتظار کا برداشت کرنا ہے اور یہ حقیقی معنی پر مشتمل ہے، مرکب اضافی:

ہے کسے جوں شعلہ ظالم آہ **تابِ انتظار**   جب تلک دیکھے ادھر تو یاں گزر جاتے ہیں ہم (درد، ۱۵۹)

اردو غزلیات میں ایک اور لفظ تار ہے جس کے ساتھ بہت زیادہ فارسی تراکیب بنتی نظر آتی ہیں۔ اس لفظ تار کا مطلب ہے دھاگا یا رشتہ۔ اس سے **تارِ آہ**، **تارِ اشک**، **تارِ اشکِ یاس**، **تارِ پتنگِ آہ**، **تارِ رگِ جاں**، **تارِ رگِ خارا**، **تارِ رگِ سنگ**، **تارِ رگِ گل**، **تارِ شعاعِ آفتاب**، **تارِ شمع**، **تارِ محبت**، **تارِ نفس** کی ترکیبیں ملتی ہیں یعنی سانس کے متواتر آنے جانے کو تار سے استعارہ کر لیا ہے۔ (۱۰۸) یا پھر **تارِ نگاہ یا تارِ نگہ**: استعارہ ہے، نگہ کے بار بار آنے جانے سے (۱۰۹) **تارِ نظر** جیسی تراکیب ملتی ہیں۔ ان تراکیب میں شاعر آہ، اشک، محبت، نفس، نگاہ اور نظر کے لیے ایک مسلسل اور مرتب سلسلہ وابستہ کرتا ہے۔ گویا شاعر کے سامنے ان میں ایک نظم و نسق ہے۔ کہیں شاعر رگِ جاں، رگِ خارا، رگِ سنگ، رگِ گل، شعاعِ آفتاب، شمع کے ساتھ لفظ تار ملا کر ان کو معنی بخشتا ہے، یعنی یہاں کہیں رگ میں خوں جاری ہے اور یہی خوں ہر شے میں زندگی لاتا ہے۔ اسی خون سے دل تڑپتا ہے اور محبت کی خوشبو شے میں پھیل جاتی ہے، پھر انھی تراکیب میں محاکات کی خوبی بھی ابھرتی ہے۔ غزل گو شاعر کی سب سے بڑی مہارت اس وقت دکھائی دیتی ہے جب وہ یہ خوبیاں پیدا کر کے تار کے ساتھ دل کا مطلب بھی نکالتا ہے۔ شاہ

نصیر نے اپنے شعر میں تارِ اشک کو سینے کے تارِ چنگ سے وابستہ کیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ تارِ اشک میں دل کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ اکثر اشعار میں تارِ اشک کا تعلق دل سے ہوتا ہے۔ اس کی ایک اور مثال غالب کا شعر ہے جس میں اس نے یہ کہا ہے کہ تارِ نفس (نفس کے تال) سے نغمۂ بیدل نے آہنگ باندھا ہے۔ مجموعی طور پر اردو غزل گو شعرا نے اشک کے ساتھ لاجواب تراکیب بنائی ہیں۔ خاص طور پر یہ سب تراکیب تارِ اشک اور تارِ نفس اور تارِ نگاہ تقریباً سبھی غزل گوؤں کے ہاں بکثرت استعمال ہوئی ہیں۔

نہ تھا جو سوزنِ عیسی ستی علاج پذیر کیا ہوں چاک جگر، **تار آہ** سیں پیوند (سراج، ص۳۹۱)

گتھی نکلی ہیں لختِ دل سے **تارِ اشک کی** لڑیاں یہ آنکھیں کیوں مرے جی کے گلے کی ہار ہو پڑیاں (سودا، ج۱، ۲۸۷)

ہوا ہوں جیسے میں قانونِ عشق سے دمساز یہ **تارِ اشک** ہے جوں تارِ چنگ سینے پر (شاہ نصیر، ج۲، ۴۵)

کبھی منت کی زنجیر ان کو پہنے اس نے دیکھا تھا ہے اب تک پہنے **تارِ اشک کی** زنجیر دل میرا (ذوق، ج۲، ص۱۲۰)

اس شعر میں بخیے، تارِ اشک، چشمِ سوزن میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے:

نہیں ہے زخم کوئی بخیے کے درخور مرے تن میں ہوا ہے **تارِ اشکِ یاس**، رشتہ، چشمِ سوزن میں (غالب، ص۲۲۱)

زندگی اس **تارِ چنگ آہ** نے جنجال کی اڑ رہی ہے ایک ہوا پر پوٹلی سی رال کی (انشا، ج۱، ص۴۲۹)۱

جل اٹھا شمع نمط **تارِ رگِ جاں** میرا آہ روشن نہ ہوا کلبۂ احزاں میرا (ذوق، ج۲، ص۱۱۵)

جرأت اے خواریِ وحشت کہ گریباں کا تار ہو گیا ضعف سے **تارِ رگِ خارا** ہم کو (ذوق، ج۱، ص۲۸۱)

سی دیا **تارِ رگِ سنگ** سے پھر زخمِ جگر مجھ کو یہ سنگِ جراحت کے سوا پتھر تھے (ذوق، ج۱، ص۳۷۰)

پہلے شعر میں گل، بلبل اور بہار میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے اور دوسرے شعر میں گل اور خار میں صنعتِ تضاد ہے:

نہیں ہے **تارِ رگِ گل** کہ گائے ہے بلبل بلا سے دے ہے اگر مژدۂ بہار بسنت (شاہ نصیر، ج۱، ۲۰۲)

تو نے کیوں ڈورے سے پٹی باندھی اے صیاد واہ باندھنی بلبل کی تھی **تارِ رگ گل** سے کمر (ظفر، ۱۴۰)

فرشِ گل پر مجھ کو ہجرِ یار سے کم نہیں **تارِ رگِ گل**، خار سے (ذوق، ج۱، ص۳۰۳)

اس شعر میں غالب کے خیال کی ایک عمدہ تصویر کشی آنکھوں کے سامنے گھومتی ہے۔ وہ محبوب کے لیے آفتاب کا استعارہ لاتا ہے کہ اس کی سانس تارِ شعاعِ آفتاب جیسی گرم اور زندگی بخش ہے۔ تارِ شمع سے مراد دلِ معشوق کا تار و پود ہے۔ پروانہ اور شمع سوزِ نالے کے اثر سے عشق کی موسیقی بناتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ عاشق و معشوق کے دل و جان سے عشق کی

پرسوز آواز نکلتی ہے جو دلنشیں ہوتی ہے۔ یہ معنی اور فن کے حوالے سے عمدہ شعر ہے:

بسکہ مائل ہے وہ رشکِ ماہتاب آئینے پر ہے نفس، **تارِ شعاعِ آفتاب**، آئینے پر (غالب، ۴۲)

شب، تری تاثیرِ سحرِ شعلۂ آواز سے **تارِ شمع**، آہنگِ مضراب پر پروانہ تھا (غالب، ص ۲۷)

نگاہوں سے نگاہیں جب ملیں ہیں بٹا جاتا ہے تب **تارِ محبت** (مصحفی، ج ۱، ص ۱۴۲)

ناسخ جو اس پری کو ا کھنے کا خوف ہے موئے کمر کو رکھتا ہے تارِ نظر سے دور (ناسخ، ج ۱، ص ۱۲۷)

تارِ نفس سے سلِ نہ سکا زخمِ داغِ دل رشتے سے کیوں کہ چاک کو شعلے کے سیجیے (قائم، ج ۱، ۲۱۲)

ہے تار گریہ **تارِ نفس** اہل سوز کو یعنی روان شمع ہے اشک روان شمع (مومن، ج ۱، ص ۱۰۹)

اس شعر میں مطرب، تار، ساز اور نغمہ میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ہے۔ غالب کہتا ہے کہ دل کا نالہ نفس کے تار کے ساتھ نغمۂ بیدل کا تال باندھتا ہے۔ یہ شعر خیال انگیز ہے اور تراکیب تارِ نفس، مطربِ دل، نغمۂ بیدل تصویر کشی کے حوالے سے اہم کردار ادا کرتی ہیں:

مطربِ دل نے مرے **تارِ نفس** سے، غالب ساز پر رشتہ، پئے نغمۂ بیدل، باندھا (غالب، ۱۵)

خدا پناہ میں رکھے کشاکشِ غم سے اسی سے **تارِ نفس** جلد ٹوٹ جاتا ہے (اکبر، ج ۱، ص ۶۷)

شعرِ رنگیں نے غزالوں کوں کیا صید سراج رشتۂ دام ہے **تارِ نگہ** دامِ خیال (سراج، ص ۴۵۰)

تارِ نگہ پہ دل یاں دونوں طرف سے دوڑے دونٹ مقابل آویں جس طرح ریسماں پر (درد، ۱۴۸)

جاتے ہیں چلے متصل آنسو جو ہمارے ہر **تارِ نگہ** آنکھوں میں موتی کی لڑی ہے (میر، ج ۲، ۳۷۰)

کب آؤں گا نظر، نہ ملے گی جو تیری آنکھ میں ناتواں اسیر ہوں **تارِ نگاہ** سے (ناسخ، ج ۱، ص ۴۳۱)

غالب کا کمالِ شاعری ہر شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کے درمیان رشتہ باندھنے میں بہت صلاحیت رکھتا ہے۔ اس شعر میں وہ گریباں چاکی، تارِ نگاہ اور سوزنِ مینا میں ایک رابطہ پیدا کرتا ہے۔ غالب نے تارِ نگاہ کو خطِّ جام سے تشبیہ دی ہے۔ جیسا کہ خطِّ جام سے شراب کا اندازہ معلوم ہوتا ہے ویسا ہی تارِ نگاہ سے عشق کا پتا ہوتا ہے۔ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ سب غزل گوؤں نے تار سے متعلق تراکیب کو بہترین انداز میں پیش کیا ہے:

ساقی نے از بہرِ گریباں چاکیِ موجِ بادۂ ناب **تارِ نگاہِ** وزنِ مینا، رشتۂ خطِّ جام کیا (غالب، ص ۲۸)

تاراجِ تمنا: آرزو کی لوٹ مار، مرکب اضافی۔ غالب کا شوق لفظ ''تمنا'' سے پھر آشکار ہوا:

وصل میں دل انتظارِ طرفہ رکھتا ہے، مگر　　　فتنہ، تاراجِ تمنا کے لیے درکار ہے (غالب، ۹۰)

تاراجِ شکیبائی: صبر کی لوٹ مار: مرکبِ اضافی۔ غارت اور تاراج میں صنعتِ مترادف ہے:

دمبدم بادِ صبا سے آئے ہے بٹنے کی بو　　　غارتِ آرام و **تاراجِ شکیبائی** ہے پھر (مصحفی، ج ۲، ص ۱۳۴)

تازیانۂ زلف: تازیانہ: کوڑا، تازیانہ لگانا۔ اس ترکیب سے مراد محبوب کی بے توجہی ہے۔ اس میں صفتِ تشبیہ ہے، محبوب کی زلف کو تازیانہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ تازیانہ اور زلف کی لمبائی اور درد پہنچنا ہے۔

ہے شہِ خوباں جو **تازیانۂ زلف**　　　سمندِ ناز کا ٹک لچو سنگ سینے پر (شاہ نصیر، ج ۲، ۴۵)

تبسّم پر مبنی تین تراکیب سامنے آتی ہیں: **تبسّمِ رنگیں، تبسّم گل، تبسّمِ لب**۔ تینوں سے مراد میٹھی اور دلنشین مسکراہٹ ہے۔ پہلی ترکیب وصفی اور باقی اضافی ہیں اردو اور فارسی اشعار میں موج و بلبل بھی ساتھ آئے ہیں۔ تبسّمِ گل میں شاعر نے محبوب کو گل سے تشبیہ دی ہے۔ پہلے شعر میں خندہ اور تبسّم میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ فارسی شعرا نے بھی ان میں سے دو تراکیب کا استعمال کیا ہے دونوں میں ان سے مراد محبوب کی مسکراہٹ ہے، تبسم گل محبوب کے التفات کی جانب اشارہ ہے۔ سراج، سلیم اور حافظ کے اشعار میں ''تبسّمِ رنگیں'' اور ''تبسّمِ گل'' کے ساتھ بلبل کا لفظ بھی آیا ہے۔ بلبل سے مراد عاشق ہے:

ہمارے بلبلِ دل کوں ہے موجِ خندۂ گل　　　ترے **تبسّمِ رنگیں** کا گل فشاں ہوناں (سراج، ص ۵۰۷)

مکن **تبسّم رنگین** بہ سوی من ہر دم　　　کہ ہست خانۂ بلبل خراب خندۂ گل (سلیم، ص ۳۲۳)

ساقی ہے اک **تبسّمِ گل** فرصتِ بہار　　　ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں (سودا، ج ۱، ۳۲۴)

نشانِ عہد و وفا نیست در **تبسم گل**　　　بنال بلبل بیدل کہ جای فریاد است (حافظ، ص ۲۷)

موجِ **تبسّمِ لب** آلودۂ مسی　　　میرے لیے تو تیغِ سیہ تاب ہوگئی (غالب، ۱۰۳)

تپشِ شعلۂ سوزاں: تپش: بشدت گرمی، سوزش۔ محبوب کی بدسلوکی کو شعلۂ سوزاں سے تشبیہ دی گئی ہے:

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا　　　نبضِ خس سے، **تپشِ شعلۂ سوزاں** سمجھا (غالب، ۱۶۸)

لفظ ''تخم'' سے **تخمِ اشکِ شمع، تخمِ غم، تخمِ گلِ امید** کی تراکیب ملتی ہیں۔ تخم کا مطلب ہے بیج۔ تینوں تراکیب اضافی ہیں۔ تخم نشو و نما پاتا ہے اور اس کا پھل یا میوہ آتا ہے لیکن ذوق اشک شمع کے تخم کو بے فائدہ سمجھتا ہے۔ اگر چہ عشق کے لیے اشکِ عاشق ضروری ہے لیکن اس اشک کا اثر ہی نہیں ہوگا۔ تخمِ غم سے غم ہی نشو و نما پائے گا۔ غم کی کیفیت بڑھتی جاتی ہے۔ ترکیب تخمِ گلِ امید میں نشاطیہ لہجہ ہے۔ سودا نے شورہ زار کہا ہے لیکن امید نہیں چھوڑتا ہے۔ سودا کی ترکیب عمدہ ہے۔ اس ترکیب کے سوا باقی

شعر میں نومیدی اور غم کی جھلکیاں ہیں لیکن ترکیب "تخمِ گلِ امید" پورے شعر پر نشاطیہ اور امید کا رنگ چڑھاتی ہے:

عشق کو نشو و نما منظور ہے کب ورنہ سبز   **تخمِ اشک شمع** ہو خاکسترِ پروانہ میں (ذوق، ج ا، ۲۵۷)

بارہا باتوں میں باغِ سبز دکھلاتے جنھیں   ان کی خاطر کشتِ دل میں **تخمِ غم** بونا پڑا (جرات، ج ا، ص ۸)

تخمِ گلِ امید چُن اس شورہ زار سے   فارغ ہو بیٹھ فکرِ خزان و بہار سے (سودا، ج ا، ۴۸۱)

ترکشِ مژگاں: محبوب کی پلکوں کو ترکش سے تشبیہ دی گئی ہے جو عاشق کے دل میں چبھ جاتی ہیں:

تمہارے **ترکشِ مژگاں** کی کیا کروں تعریف   جو تیر اس سے چلا سو جگر کے پار ہوا (میر، ج ۲، ۴۰)

ترکِ صید پیشہ: محبوب سے کنایہ ہے۔ محبوب کو خوبصورتی میں تُرک بتایا گیا ہے جو اپنے حسن سے دلوں کو شکار کرتا ہے:

جا شوق بر، نہ جا تنِ زار و نزار پر   اے **ترکِ صید پیشہ** ہمیں بھی شکار کر (میر، ۱۴۲)

تریاقِ وصل: تریاق: زہر مُہرہ۔ ایک خاص قسم کی معجون کا نام جس کو شہد اور دیگر ادویات سے نباتی و حیوانی زہر کے دفع کرنے کے لیے بناتے ہیں۔ مراد وصل کی لذت کی مٹھاس ہے۔ مرکبِ اضافی۔ وصل اور ہجر میں صنعتِ تضاد ہے:

فائدہ اب کیا کرے **تریاقِ وصل**   زہرِ غم ہجر اثر کر گیا (سودا، ج ا، ۵۷)

تسبیح سے تراکیب **تسبیحِ اشک، تسبیحِ تارِ کہکشاں، تسبیحِ کواکب** ملتی ہیں۔ تسبیح: سبحان اللہ سبحان اللہ کہنا، سُبحہ۔ تسبیح، دانوں کی ایک لڑی ہے، جس میں ایک روحانی کیفیت ہے۔ تصوف کی اصطلاح میں تسبیح سے مراد حق جل مجدہ کو امکان وحدت وغیرہ ہمہ اقسام کے نقائص و آلودگی سے پاک وصاف اور بالاتر سمجھنا ہے۔ (۱۱۰) اسی طرح شاعر اشک، تارِ کہکشاں اور کواکب کے ساتھ تسبیح کا لفظ ملا کر ایک روحانی ترکیب بناتا ہے۔ تینوں تراکیب میں تشبیہ کا وصف موجود ہے۔ ان اشعار میں تسبیحِ تارِ کہکشاں اور تسبیحِ کواکب، آنسوؤں کے سلسلے کا استعارہ ہے:

کی متصل ستارہ شماری میں عمر صرف   **تسبیح اشکہائے** زِ مژگاں چکیدہ ہوں (غالب، ص ۶۵)

دانۂ اختر سے لے **تسبیحِ تارِ کہکشاں**   یاد تیری مہ جبیں ہر ایک شب رکھتے ہیں ہم (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۲۶)

شامِ فراقِ یار میں جوشِ خیرہ سری سے ہم نے اسد   ماہ کو، **تسبیحِ کواکب**، جائے نشینِ امام کیا (غالب، ص ۴۶)

تشنہ کامی نگہ: نگاہ کی پیاس محبت مانگنا مراد ہے۔ مرکبِ اضافی ہے:

یہ **تشنہ کامی نگہ** گرم دیکھنا   حسرت سے رو دیا طرف آپ دیکھ کر (مومن، ج ا، ص ۸۹)

تعبِ فراق: تعب: رنج و کلفت۔ فراق کا رنج مراد ہے۔ مرکبِ اضافی:

اٹھتے **تعب فراق** کے جی سے کہاں تلک دل جو بہ جا رہا ہے نہ ہمارا بجا ہوا (میر، ج۲، ۲۸)

تفِ آہ: تُف: لعابِ دہن، تھوک۔ تَف: لو اور گرمی، (۱۱۱) آہ کی لو۔ مرکبِ اضافی۔ تف اور شعلہ مترادف ہیں:

اس دل کے **تفِ آہ** سے کب شعلہ برآوے بجلی کو دمِ سرد سے جس کے حذر آوے (سودا، ج۱، ۴۹۸)

تلخابۂ حسرت: تلخابہ شراب اور آنسو سے کنایہ ہے۔ (۱۱۲) اس ترکیب سے مراد حسرت سے بھرپور آنسو ہے:

تلخابۂ حسرت کو پیوں کیوں نہ مزے سے میرے لیے تبریدِ تپ سوزِ دروں ہے (ذوق، ج۱، ص ۳۳۶)

تمنا کے لغوی معنی ہیں آرزو، خواہش۔ تصوف میں سالک جب افعال وصنائع سے متاثر ہوتا ہے اور چھپے رازوں کو جاننے کی مشقتوں اور مصائب کا متحمل ہوتا ہے تو اس کے اندر تمنا پیدا ہوتی ہے۔ (۱۱۳) غالب کے علاوہ اقبال نے بھی اس لفظ کی طرف کافی توجہ دی ہے۔ تین تراکیب ہیں: **تمنائے خام**: بیہودہ خواہش، **تمنائے شوق**: شوق کی خواہش، **تمنائے ہم آغوشی**: وصل کی خواہش۔ تینوں تراکیب حقیقی معانی پر مبنی ہیں:

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام وائے تمنائے **خام**! وائے تمنائے خام (اقبال، ۳۹۰)

کھل جائیں، کیا مزے ہیں **تمنائے شوق** میں دو چار دن جو میری تمنا کرے کوئی (اقبال، ۱۲۸)

رہ گیا ہے مہِ نوعید کا، کس کے پیارے کھول کر ہاتھ، **تمنائے ہم آغوشی** میں (سودا، ج۱، ۲۹۹)

توسن کے لغوی معنی ہیں: بے سدھا گھوڑا اور مجازاً سرکش ومغرور۔ (۱۱۴) شاعروں نے بہار، صبا، عمر، فکر اور ناز کو سرکشی اور تیز رفتاری کی وجہ سے توسن سے تشبیہ دی ہے۔ بہار عاشقوں کا موسم ہے۔ اس موسم میں ان کے جذبات ابھر آتے ہیں لیکن عاشق کے خیال میں بہار اتنی جلد گزرتی ہے کہ اس کی لذت اٹھانے کا موقع ہی نہیں ملتا۔ درد کے شعر میں جو ذیل میں پیش کیا گیا ہے توسنِ بہار جوانی کا استعارہ ہے۔ اسی طرح صبا بھی محبوب کی خوشبو ساتھ لاتی ہے، لیکن اس کی تیز روی سے یہ خوشبو ایک لمحے کے لیے محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح عمر ایسے گزرتی ہے جیسا کہ ہم نے پوری زندگی میں صرف ایک سانس لیا ہے۔ فخر اور ناز اتنی سرکش چیز ہے جو انسان کے فنا کا باعث ہوتی ہے۔ توسن کے ساتھ تراشی ہوئی تراکیب اضافی نوعیت کی ہیں۔ ان اشعار میں غنچہ، چمن و بہار، صبا و چمن، توسن و رکاب، عمر و نفس اور تازیانہ و توسن میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

چٹکا عبث نہیں کوئی غنچہ چمن میں آہ اے **توسنِ بہار**! تجھے تازیانہ تھا (درد، ۱۳۹)

نہ ایک گام لگا **توسنِ صبا** ہمراہ چمن میں رہ گیا اس مہ رکاب کے پیچھے (ظفر، ۳۵۶)

دم بھی اس مہماں سرائے دہر میں لینے نہ پائے آتے ہی یاں **توسنِ عمرِ** رواں پرزیں ہوا (آتش، ج۱، ص ۱۲۸)

توسنِ عمر رواں ہر نفس اڑتا ہی رہا	کہیں میدانِ فنا میں نہ یہ گھوڑا اٹکا (ذوق، ص ۱۶۵)
لکھ ظفر ایسی تبدیل قوافی میں غزل!	توسنِ فکر کی مت باگ اٹھا اور طرف (ظفر، ۱۸۹)
تازیانہ نہ بنا زلف کا ہر تار نہ چھیڑ	**توسنِ ناز** کو اتنا بتِ خونخوار نہ چھیڑ (شاہ نصیر، ج ۲، ۷۷)

فارسی شاعری اور اردو غزل میں تیر کی زیادہ اہمیت ہے۔ عاشق جب محبوب یا زندگی سے تنگ آتا ہے تو اس وقت دل کی گہرائیوں سے غزل سناتا ہے۔ اس کے ہاں ہر چیز جو تکلیف دہ ہوتی ہے تیر جیسی ہے جو شدت سے نکل کر دل میں چبھ جاتی ہے۔ تیر ایک قسم کے آلۂ جنگ کا نام جو کمان میں رکھ کر چھوڑا جاتا ہے۔ تیر سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **تیرِ آہ**: ٹھنڈی سانس جو غم میں کھینچی جائے۔ (۱۱۵) آہ کو تیر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ **تیرِ باراں**: بارش کی بوندوں کو تیر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ **تیرِ شہاب**: شہاب: دمدار ستارہ، شہاب کو تیر سے تشبیہ دی گئی ہے، **تیرِ غمزہ**: محبوب کی ناز و ادا، تیر کی مانند دلوں کو پھاڑ دیتی ہے، **تیرِ مژگاں یا تیرِ مژہ**: اضافۂ تشبیہی، پلک کو مژہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اسی طرح حافظ کی غزلیات میں عرفانی اصطلاح کے مطابق پلکوں سے مراد الٰہی حکمت میں سستی سے کنایہ اور تیر مژہ سالک کی نہایت توجہ ہے۔ (۱۱۶) تیرِ مژگاں محبوب کی نگاہ سے کنایہ ہے۔ **تیرِ نگہ**: محبوب کی نگہ کو جو ظلم کا جواز ہے تیر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ **تیرِ نیم کش**: وہ تیر جسے آدھی کمان کھینچ کر چھوڑ دیا جائے۔ مراد تیرِ مژگان ہے جسے کمانِ چشم سے پورے زور سے نہیں، نیم واچشم سے چھوڑا گیا ہے۔ (۱۱۷) یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ وارث سرہندی تیرِ نیم کُش کو مسترد کرتے ہیں تیرِ نیم کَش کو صحیح جانتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ اسم فاعل ترکیبی ہے جس کے معنی ہیں "آدھا کھینچنے والا"۔ چوں کہ اسم فاعل کسی طرح مفعول نہیں بن سکتا، اس لیے یہ "نیم کشیدہ" کے معنی میں استعمال نہیں ہو سکتا۔ "نیم کش" (بفتحِ کاف) کی جگہ "نیم کُش" بضم کاف ہونا چاہیے۔ "تیر" کے لیے نیم کُش کی صفت لانا غلط ہے، کیوں کہ تیر میں کسی کو آدھا یا پورا مارنے کی ذاتی صلاحیت نہیں ہے۔ تیر کا کام ہے لگنا۔ کوئی مرے یا جئے اور نہ لگنا بھی دست تیر انداز کا محتاج ہے۔ (۱۱۸) ذیل کے اشعار میں جامی کا شعر عمدہ ہے اور اس نے کمان، صید اور آہ سے بخوبی استفادہ کیا ہے۔ ہر ایک جامی کے خیالات کو پیش کرنے میں ساتھ دیتا ہے:

نہیں اثر **تیرِ آہ** کوں اس میں	دلِ سنگیں ترا ہے لوہا لاٹ (سراج، ص ۳۷۰)
دلِ بدخواہ میں تھا مارنا یا چشمِ بدبیں میں	فلک پر ذوق **تیرِ آہ** گر مارا تو کیا مارا (ذوق، ج ۱، ص ۱۸۴)
یارب تو آن جوان دلاور نگاہ دار	کز **تیرِ آہ** گوشہ نشینان حذر نکرد (حافظ، ص ۹۴)

شد کمانِ قامتم رارشتہ ہای اشک زہ — تا گشایم بہر صید وصل تیر آہ را (جامی، ص ۱۵۷)

جس طرح خاقانی نے آہ کے لیے تیرِ باران کا استعارہ کیا ہے اسی طرح ناسخ نے بھی اپنی آہوں کے لیے اسے استعارہ کیا ہے:

ان دنوں پڑنے لگی اغیار پر تیری نگاہ — ان پر آہوں سے کروں اب **تیرِ باراں** تو سہی (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۱۲۳)

تیر بارانِ سحر ہست کنون ز آتشِ آہ — نوکِ پیکان را قارورہ بہ سر بر بندیم (خاقانی، ص ۵۴۲)

پہلے شعر میں ولی نے آہ کے لیے تیرِ شہاب مستعار لیا ہے اور دوسرے شعر میں آتش نے نگہ کے لیے تیرِ شہاب کا استعارہ کیا ہے:

ترے فراق میں ہر آہ اے کماں ابرو — گئی ہے چرخ پہ **تیرِ شہاب** کے مانند (ولی، ص ۱۳۴)

آنکھیں دکھاؤ تم تو شیاطین بھاگ جائیں — **تیرِ شہاب** ہے نگہِ خشمگیں نہیں (آتش، ج ۱، ص ۵۴۸)

آج ہی تیری جگہ کچھ سینہ و دل میں نہیں — مثلِ **تیرِ غمزہ**، ظالم! دل نشیں تو کب نہ تھا؟ (شیفتہ، ۴۰)

درد کے اس عارفانہ شعر میں تیرِ مژگاں، سالک کے حق کی طرف بھر پور توجہ سے کنایہ ہے۔ فارسی اور اردو اشعار میں یہ تیر درد و موت کا باعث بنتی ہے:

اگر آئینہ چار آئینہ ٹھہرے تو نہ ہو سنمکھ — سپر ہوں **تیرِ مژگاں** کا سو یہ میری ہی چھاتی ہے (درد، ۲۰۰)

دل **تیرِ مژہ** کھائے کہ ابرو کی سہے تیغ — یاں تو یہی آفت ہے کبھے تیر و کبھے تیغ (قائم، ج ۱، ۹۹)

بگشای **تیر مژگان** و بریز خون حافظ — کہ چنان کشندہ ای را نکند کس انتقامی (حافظ، ۳۲۹)

اس کماں ابرو کا ہر **تیرِ نگہ** — جیوں خدنگِ بے خطا ہے الغیاث (ولی، ص ۱۲۵)

پار گزرا ہے دل سے **تیرِ نگہ** — کوئی اسے کارگر کہو نہ کہو (حاتم، ص ۲۵۹)

ترا **تیرِ نگہ** پیکِ قضا سے کم نہیں قاتل — جدھر چلتا ہے بن کر موت کا پیغام چلتا ہے (ذوق، ج ۱، ص ۳۳۴)

آغا محمد باقر کا کہنا صحیح ہو یا وارث سرہندی! بہر حال غالب اور اقبال نے نگاہ کے لیے تیرِ نیم کش کا استعارہ کیا ہے:

کوئی میرے دل سے پوچھے، تیرے **تیرِ نیم کش** کو — یہ خلش کہاں سے ہوتی، جو جگر کے پار ہوتا (غالب)

میرِ سپاہ ناسزا، لشکریاں شکستہ صف — آہ! وہ **تیرِ نیم کش** جس کا نہ ہو کوئی ہدف (اقبال، ۳۷۳)

تیغ کے لغوی معنی ہیں شمشیر، تلوار۔ صوفیہ اس سے مراد وہ کرشمہ اور وہ غمزہ لیتے ہیں جس سے معشوق عشاق کے

سینوں کو مجروح کرتا ہے جس کی لذت سے عشاق ہل من مزید کا نعرہ بلند کرتے ہیں۔(۱۱۹) فارسی شاعری میں یہ لفظ بکثرت آیا ہے۔ مثلاً سعدی نے اپنی شاعری میں ۵۵ دفعہ اس کا استعمال کیا ہے۔(۱۲۱) فارسی میں تیغ سے یہ تراکیب ملتی ہیں: تیغ آبدار، تیغ آب رنگ، تیغ آتشبار، تیغ آزما، تیغ آسمان نصرت، تیغ آفتاب، تیغ اجل، تیغ جفا، تیغ خاطر، تیغ خطیب، تیغ خورشید، تیغ دودم، تیغ زبان، تیغ زیرِ آسمان، تیغ ستم، تیغ سحر، تیغ صبح، تیغ غم، تیغ غمزہ، تیغ فراسیاب، تیغ فلک، تیغ کوہ، تیغ کین، تیغ گردون فام، تیغ مریخ، تیغ مژگان، تیغ مہر، تیغ نطق، تیغ ہندی وغیرہ اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ہیں: **تیغ آفتاب:** دھوپ نکلنے اور کرن کا استعارہ، روشنی سے کنایہ ہے۔(۱۲۱) **تیغ ابرو یا تیغ ابرو:** ابرو کو تیغ سے تشبیہ دی گئی ہے، **تیغ اصفہانی:** مرکبِ وصفی، **تیغ انتظار:** انتظار کو تیغ سے تشبیہ دی گئی ہے، **تیغ جفا:** اضافۂ تشبیہی ہے۔ ظلم اور زیادتی سے کنایہ ہے، جفا کو تیغ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ **تیغ جگردار:** وہ طاقت جو تیغ جیسی ہے، **تیغ خم ابرو، تیغ خمِ محراب، تیغ خم:** وہ تیغ جس کا محراب کی طرح خم ہو(۱۲۲) **تیغ خمیدہ:** یہ سب ابرو کے لیے تشبیہ کے طور پر استعمال ہوئے ہیں اور ابرو کی خمیدگی کی طرف اشارہ ہے، **تیغ عشق:** عشق کو تیغ سے تشبیہ دی گئی ہے، کیوں کہ اگرچہ عشق میں لطف ہے، زندگی کا شور ہے، لیکن عشق سراسر اذیت بھی ہے، **تیغ قضا:** قضا اور تقدیر کو تیغ سے تشبیہ دی گئی ہے، **تیغ مژگاں:** تشبیہ ہے۔ تیغ جیسی نوکیلی اور کاٹنے والی پلکیں۔ **تیغ نصیحت:** نصیحت کو جو عاشق کو ناگوار لگتا ہے تیغ سے تشبیہ دی گئی ہے، **تیغ نگاہ یا تیغ نگہ:** نگاہ کو تیغ سے تشبیہ دی گئی، جو دل کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ **تیغ ہلال:** ابرو کے لیے استعارہ ہے۔ میر کے اس شعر میں تیغ آفتاب ابرو کا استعارہ ہے۔ سلیم کے شعر میں یہ ترکیب زبان کا استعارہ ہے:

ہے کشیدہ جیسی **تیغ آفتاب**   میان میں رہتی نہیں شمشیرِ یار (میر، ج۳، ۹۷)

ہرگز کسی سلیم ندیدہ است افق   چون **تیغ آفتاب** ز تیغ زبان ما (سلیم، ص۲۵)

تیغ ابر سے وہ عالم کو یوں ہی کرتا ہے قتل   تاب کس کی جو کرے اس بت طناز سے رمز (ظفر، ۱۵۶)

تیغِ اصفہانی صفتِ نسبی ہے، حال آنکہ تیغ ہندی جیسا کہ مجیر بلقانی کے شعر میں آیا ہے کافی مشہور ہے۔ ظفر اصفہانی تیغ کو مشہور سمجھتا ہے۔ فارسی شاعری میں اس تشبیہی مرکب کا سراغ نہیں ملا:

کھینچ کر تیغہ جو نکلے چشم سے یاں فوجِ اشک   اے ظفر خجلت سے **تیغ اصفہانی** آب ہو (ظفر، ۲۷۷)

پاسبان ہندو بہ اندر عرف عادت لاجرم   **تیغ ہندیت** از پی دین پاسبان آمد پدید (مجیر بلقانی، ص۹۶)

شاعر محبوب کے ابرو سے جو تیغ جیسے تیز اور کاٹنے والا ہے تنگ آیا ہے، چناں چہ وہ مبالغہ سے کام لیتے ہیں کہ اس تیغ سے اس کا دل دو ٹکڑے ہو گیا ہے:

بچوں کس طرح میں اے درد اس کی **تیغ ابرو** سے　　کہ جس کے سامنے آ، کوئی جاں بر ہو نہیں سکتا (درد، ۱۳۷)

تیغ ابرو بھی چلے تیغ کے ساتھ اے قاتل!　　ہم بھی دو ٹکڑے ہوں دل بھی ہو دو پارا اپنا (آتش، ج ۱، ص ۱۷۸)

سراج کی ترکیب ''تیغِ انتظار'' بہت عمدہ ترکیب ہے۔ سودا کے شعر میں جفا و وفا میں صنعتِ تجنیس وتضاد موجود ہے۔ سودا اور جامی دونوں محبوب کے ''تیغِ جفا'' پر راضی ہیں:

دل کوں لازم ہے مرہمِ دیدار　　زخمی **تیغ انتظار** ہوا (سراج، ص ۲۸۸)

تیغ جفائے یار سے دل سر نہ پھیریو　　پھر منہ وفا کو ہم سے دکھایا نہ جائے گا (سودا، ج ۱، ۵۳)

بکشا دری از **تیغ جفا** سینۂ مارا　　وز سینہ برون بَر غم دیرینۂ مارا (جامی، ص ۱۶۸)

اقبال نے عشق کو تیغِ جگر دار سے تشبیہ دی ہے اور اس میں محاکات کی خوبی ہے۔ اس نے عشق کو ظالم بتانے کے ساتھ ساتھ اس کے لیے صبر اور طاقت کو وابستہ کیا ہے:

عشق کی **تیغ جگر دار** اڑا لی کس نے　　علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی (اقبال، ۳۵۱)

اکبر نے ''تیغِ خمِ ابرو'' کے دو پہلوؤں پر اشارہ کیا ہے۔ ایک اس کی جفا کاری اور دوسرے اداوؤں سے اس کا جادو چلانا۔ اس نے اس ترکیب سے بیک وقت مثبت اور منفی پہلو نکالا ہے۔ غالب کی ترکیب ''تیغِ خمِ محراب'' عمدہ ہے۔ دعا، سجدہ، محراب میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ شعر کے سارے الفاظ اس ترکیب سے وابستہ ہیں۔ گویا ''تیغِ خمِ محراب'' بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ ذوق نے حسنِ تعلیل سے کام لیا ہے۔ تخیل کی تصویر کشی خوبی سے ہوئی ہے۔ دریا اور پل میں رعایت لفظی کی خوبی ہے۔ تیغ سے بنی ہوئی تراکیب اکثر ابرو مراد لیا گیا ہے۔ اشعار کافی عمدہ ہیں۔ فارسی شاعر طالب آملی نے پلکوں کو تیغ سے تشبیہ دی ہے اور ان کی تراکیب میں تنوع ہے، نیز اشعار میں رنگارنگی پیدا ہوئی ہے جب کہ فارسی اشعار میں ان تراکیب کا سراغ نہیں ملتا:

کونسی تیغ ہے **تیغ خمِ ابرو** کی طرح　　کہ اشاروں ہی میں چل جاتی ہے جادو کی طرح (اکبر، ج ۱، ص ۱۰۷)

اثر میں یاں تک! اے دستِ دعا، دخلِ تصرف کر　　کہ سجدہ قبضۂ **تیغ خمِ محراب** ہو جاوے (غالب، ص ۱۱۲)

دریائے غم سے میرے گذرنے کے واسطے　　**تیغ خمیدہ یار** کی لوہے کا پل ہوا (ذوق، ص ۱۴۶)

لذت ہے **تیغ عشق** میں کیا، جب تلک نہ ہو　　دامن فراخ زخم، دلِ تنگ اور نمک (سودا، ج ۱، ۲۵۰)

زندۂ جاوید ہیں قربانیانِ **تیغ عشق**　　سر کا کٹنا جانتے ہیں پھوٹنا نکسیر کا (آتش، ج ۱، ص ۸۷)

کیا کہیے ، بدگمانیٔ ابرو کا دھیان ہے		کرتے ، وگرنہ ، ہجر میں ، **تیغِ قضا** سے ربط (شیفتہ ، ۸۰)

بہ **تیغ مژگان** چشم تو می خورد سوگند		بلی بہ مذہب کافر دلان است قرآن تیغ (طالب آملی ، ص ۱۰۲۱)

جس نے تجھ سے بت خونخوار لڑائیں آنکھیں		**تیغ مژگاں** سے اسے اپنی تو دو کر آیا (ظفر ، ۸۴)

ناصح نہ مار **تیغ نصیحت** مجھے عبث		اب تو ہوا شہید فرنگی ادا کے ہات (سراج ، ص ۳۶۱)

نہ ہر دم اس کو چٹا سنگِ سرمہ اے قاتل		اصیل ہے تری **تیغ نگاہ** کا نکڑا (شاہ نصیر ، ج ۱ ، ۱۴۸)

ہے ستم یہ کہ تری تیغ نگہ سے یہ دل		خاک اور خوں میں طپاں ہے تجھے معلوم نہیں (جرات ، ج ۱ ، ص ۴۵۶)

گر بخت ہے بلند تو کیا چاہیے ہنر		**تیغ ہلال** کو نہیں جوہر کی احتیاج (ناسخ ، ج ۱ ، ص ۱۱۶)

جادۂ عمر: عمر کو جادہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دونوں ایسے راستے ہیں جن کو مقصد تک پہنچنے کے لیے ہر صورت میں طے کرنا چاہیے۔ نفس اور عمر میں مراعاۃ النظیر ہے:

نفس ہے جادۂ عمرِ رواں جس طرح سے گذرے		یہاں پوچھے ہے اے گمراہ کیا رستہ گذارے کا (ذوق ، ج ۱ ، ۱۷۶)

جاروب مژگاں: لمبی پلکوں سے کنایہ ہے۔ (۱۲۳)۔ جاروب اور جھاڑ میں صنعتِ تجنیس ہے۔ مصحفی اور عراقی کے اشعار تقریباً ملتے جلتے ہیں۔ دونوں نے جاروبِ مژگاں کے لیے ''زمیں جھاڑنا'' کو وابستہ کیا ہے:

تو اے نورِ نظر جس جا قدم اپنا رکھا چاہے		ہر اک خوش چشم واں **جاروبِ مژگاں** سے زمیں جھاڑے

(مصحفی ، ج ۱ ، ص ۵۲۶)

دیدۂ ہر کس بہ جاروب مژہ		خاک درگاہت تواند رُفت؟ نی (عراقی ، ص ۲۹۲)

جام سے یہ تراکیب ملتی ہیں **جامِ آفتاب** ، **جامِ چشم** اور **جامِ شرابِ عشق**۔ جام کا مطلب ہے ساغر۔ شراب پینے کا ظرف ، پیالہ۔ عرفانی اصطلاح میں جام سالک کا دل ہے ، (۱۲۴) حافظ نے اپنی غزلیات میں ۱۶۲ دفعہ اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ (۱۲۵) ان کی شاعری میں جام سے مراد معشوق کی آنکھ ہے۔ (۱۲۶)۔ جامِ آفتاب ، نگاہ کا استعارہ ہے۔ جامِ چشم میں چشم کو جام سے تشبیہ دی گئی ہے جس میں شراب جیسا نشہ ہو اور تیسری ترکیب میں عشق کو جامِ شراب سے تشبیہ دی گئی ہے۔ غالب کی ترکیب جامِ آفتاب ایک زبردست ترکیب ہے۔ اس شعر میں اس نے نگاہ کی تصویر کشی بڑی مہارت سے کی ہے۔ تیسرے شعر میں جام شراب و مست اور عشق و بلبل میں مراعاۃ النظیر ہے:

یک نگاہِ صاف ، صد آئینہ تاثیر ہے		ہے رگِ یاقوت ، عکسِ خطِّ **جامِ آفتاب** (غالب ، ۳۴)

موسمِ گل میں اب کے سال، بادہ بغیر، ساقیا   ہم نے کیا بہ جامِ چشم، خونِ دلِ خراب کو (سودا، ج ۱، ۳۵۹)

جامِ شرابِ عشق سے دونوں ہیں بے خبر   بلبل چمن میں مست ہے، ہم کوے یار میں (آتش، ج ۱، ص ۵۴۲)

جرس: جرس عربی میں بسکون دوم آوازِ نرم۔ فارسی میں بفتح اول و دوم گھنٹا۔ گھنٹا جو قافلے والے کوچ کے وقت بجاتے ہیں۔ (۱۲۷)۔ اس کے علاوہ یہ لفظ گھڑیال کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے، جب کہ صوفیہ کے ہاں یہ خطاب جلالی ہے جو اللہ کی طرف سے سالک کے دل پر عظمت و جلال کے ساتھ وارد ہوتا ہے۔ (۱۲۸) **جرسِ آبلۂ پا اور جرسِ دل:** ان دونوں تراکیب میں آبلۂ پا اور آبلۂ دل کی آواز کو جرس سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مرکبِ اضافی ہیں:

فریاد سے پیدا ہے، اسد، گرمیِ وحشت   تبخالۂ لب ہے **جرسِ آبلۂ پا** (غالب، ۳۲)

سودا جو کبھی گوش سے ہمت کے سنے تو   مضمون یہی ہے **جرسِ دل** کی فغاں کا (سودا، ج ۱، ۳۶)

جگرِ سنگ: جگر سے مراد تاب و طاقت ہے۔ ذوق اور صائب نے سنگ سے جگر کو وابستہ کر کے اس کو جان بخشی ہے۔ یہاں بھی محاکات کی خوبی ہے، نیز یہ مرکبِ اضافی ہے۔ ان کے اشعار ایک ہی مطلب رکھتے ہیں۔ صائب نے شرار کی جگہ لفظ ''خون'' کا استعمال کیا ہے۔ دونوں نے حالاتِ دل کو بیان کرنے کے لیے پتھر کو جاں دی ہے:

سرگرمیِ مضمون کا اگر رنگ نکالوں   میں ہوں کہ شرار از جگرِ سنگ نکالوں (ذوق، ج ۱، ص ۲۷۰)

میا بہ دیدنم ای سنگدل برای خدا   کہ خون شود جگرِ سنگ از نظارۂ من (صائب، ص ۷۲۵)

جنبشِ ابرو، جنبشِ لب اور جنبشِ مژگاں: تینوں کی تراکیب سے مراد محبوب کی قلیل توجہ ہے، عاشق ہمیشہ محبوب کے التفات کا خواہشمند ہے، اسی وجہ سے عاشق کی نگاہ، محبوب کے ابرو، لب اور مژگاں پر جمی رہتی ہے۔ کبھی یہ جنبش عاشق کو بہت ناگوار گزرتی ہے اور کبھی یہ جنبش دل کو سکون دینے والی ہے۔ یہ تراکیب حقیقی معنوں پر مبنی ہیں۔ یہاں اکبر اور ذوق کے اشعار عمدہ ہیں۔ اکبر نے ''جنبشِ مژگاں'' کی اثر آفرینی کا رتبہ اعلیٰ کہا ہے، اتنا کہ اس کا اول دل پر اثر ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں اس نے اس ترکیب کے لیے ''خانۂ ارژنگ'' کا استعارہ کیا ہے اور کہا ہے کہ پوری توجہ سے اس پر سوچتا ہے۔ ذوق نے جنبشِ مژگاں کو سینہ زنی سے تشبیہ دی ہے:

جنبشِ ابرو ہی کافی تھی ہمارے قتل کو   آپ تو ناحق سوئے تیغ و تبر دیکھا کیے (اکبر، ج ۱، ص ۱۲)

اس **جنبشِ ابرو** کا گلا ہو نہیں سکتا   دل گوشت ہے، ناخن سے جدا ہو نہیں سکتا (شیفتہ، ۳۷)

کیا وجہ کہیں خون شدنِ دل کی پیارے   دیکھو تو ہو آئینے میں تم **جنبشِ لب** کو (میر، ج ۲، ۲۵۶)

لوحِ دل ہر جنبشِ مژگاں سے ہے معنی پذیر ہر رگِ اندیشہ نقشِ خامۂ ارژنگ ہے (اکبر، ج ا، ص ۱۶۹)

چشم کہتی ہے تری جنبشِ مژگاں سے کہ دیکھ سر پہ بیمار کے یہ سینہ زنی خوب نہیں (ذوق، ج ا، ۲۶۱)

نظّارے کو یہ جنبشِ مژگاں بھی بار ہے نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی (اقبال، ۱۲۸)

جنّتِ نگاہ: نگاہ کو جنّت سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس شعر میں خرامِ ساقی کو جنّتِ نگاہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ جنت اور فردوس مترادف ہیں:

لطفِ خرامِ ساقی، و ذوقِ صدائے چنگ یہ **جنّتِ نگاہ**، و فردوسِ گوش ہے (غالب، ۳۰۳)

جنسِ دل اور **جنسِ وفا** کی تراکیب سامنے ہیں۔ جنس: چیز۔ سوداگری کے اسباب۔ صنف۔ اصناف منطق میں جس کے تحت میں کئی نوع مندرج ہوں جیسے حیوان جنس وانسان نوع اور حبشی وغیرہ اصناف ہیں (۱۲۹) اسی طرح ان تراکیب میں دل اور وفا کو جنس سے تشبیہ دی گئی ہے جس کی خرید و فروخت ہوتی ہے۔ مرکبِ اضافی ہیں۔ پہلے دو اشعار میں بازار اور جنس میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے:

پھرے ہے کوچہ و بازار میں تو کیوں سودا **جنسِ دل** کا بھی خریدار کہیں دیکھا ہے؟ (سودا، ج ا، ۴۵۰)

جنسِ دل کے وہ خریدار ہوئے تھے کس دن؟ یہ یونہی کوچہ و بازار کی افواہیں ہیں (شیفتہ، ۱۱۴)

آہ کیا **جنسِ وفا** جل نہ بجھیں سینے میں طرح اس گھر کی کہ ناگاہ جسے آگ لگے (قائم، ج ا، ۲۲۱)

کیا کروں **جنسِ وفا** پھیرے لیے جاتا ہوں بختِ بد نے نہ اسے دل کا خریدار کیا (میر، ج ۲، ۸۱)

جوش کا مطلب ہے ابال، ابھان، ہیجان، ولولہ، شورش، دُھن۔ حرارت، زیادتی، افراط، زور۔ پوری غزل میں جوش کی لہریں ابھرتی محسوس ہوتی ہیں۔ اگر اشک ہے؛ اس میں جوش بھی ہے، اگر انتظار ہے؛ وہ عام سا انتظار نہیں ہے۔ شاعر کے ہاں ہر کیفیت ابھر کر سامنے آتی ہے، اسی لیے یہ تراکیب شعر میں جوش پیدا کرتی ہیں: **جوشِ اشک، جوشِ انتظار، جوشِ تمنا، جوشِ جنوں، جوشِ غم، جوشِ گل، جوشِ نگاہ**۔ یہ ساری مرکبِ اضافی ہیں۔ پہلے شعر میں اشک اور چشم، دوسرے شعر میں جوش اور حباب، پانچویں میں جنوں اور بہار اور گل، آٹھویں شعر میں چشم اور نگاہ میں مراعاۃ النظیر ملتی ہے:

کیا اور کوئی روئے کہ اب **جوشِ اشک** سے حلقہ ہماری چشم کا گرداب سا ہوا (میر، ۱۷)

یہ **جوشِ اشک** رہا زیرِ خاک بھی اپنا کہ جو مزار کا گنبد تھا وہ حباب بنا (ظفر، ۷۲)

کیا **جوشِ انتظار** میں ہر سمت دوڑ ہے؟ بدنامیوں سے ہائے! گزر ایک سو نہیں (شیفتہ، ۱۰۶)

التماسِ وصل پر، بگڑے تھے بے ڈھب، رات کو　　کچھ نہ بن آئی مگر **جوشِ تمنا** دیکھ کر (شیفتہ،۶۸)

جوشِ جنوں کے ہاتھ سے فصلِ بہار میں　　گل سے بھی ہو سکی نہ گریباں کی احتیاط (درد،۱۵۲)

ہر زماں جاتی ہے گھٹتی سامنے تیرے کھڑی　　**جوشِ غم** سے آپ ہی اپنے تئیں کھاتی ہے شمع (میر، ج ۲،۱۵۹)

ابر اور **جوشِ گل** ہے، چل خانقہ سے صوفی　　ہے لطف مے کدے میں وہ چند اس ہوا کا (میر، ج ۳،۲۴۳)

غالب کی ترکیب ''جوشِ نگاہ'' اگرچہ عام سی ترکیب ہے لیکن غالب نے اس ترکیب کو بروئے کار لاتے ہوئے شعر میں معنی آفرینی پیدا کر کے اپنا کمال دکھایا ہے۔ غالب جوشِ نگاہِ یار اور یار کی جفا سے حاصل شدہ خونِ دل کو پسند کرتا ہے اور اس کی تمنا کا اظہار کرتا ہے:

چشم بے خونِ دل، و دل تہی از **جوشِ نگاہ**　　بزباں عرضِ فسونِ ہوسِ گل تا چند؟ (غالب، ص ۴۱)

جوشِ نگاہِ دیدۂ حیراں کو کیا کہوں؟　　ظاہر ہے، روئے آئینہ رخسار سے حجاب (شیفتہ،۵۶)

جوہر قیمتی پتھر جیسے لعل ہے۔ غالب نے اس سے دو عمدہ تراکیب بنائی ہیں **جوہرِ آئینہ**: دل کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ **جوہرِ برگِ دعا**: تھوڑی سی دعا مانگنے کی صلاحیت دل میں پیدا ہونا۔ غالب کے ہاں یہ صلاحیت قیمتی چیز ہے جو ہر دل میں پیدا نہیں ہوتی اس کیفیت کے لیے مشقت اور مشق کی ضرورت ہے۔ دعا کی خواہش ہر دل میں پیدا نہیں ہوتی۔ جب دل آئینہ کی طرح صاف ہو تو پھر اس میں یہ شائستگی ظاہر ہوگی:

تحیر ہے گریباں گیرِ ذوقِ جلوہ پیرائی　　ملی ہے جوہرِ آئینہ کو، جوں بخیہ گیرائی (غالب،۹۹)

نظارہ دیگر، و دلِ خونیں نفس دگر　　آئینہ دیکھ، **جوہرِ برگِ دعا** مانگ (غالب،۵۴)

جوئے وفا: جیسا کہ جو میں پانی جاری ہے ویسے ہی وفا کو ندی سے تشبیہ دی گئی ہے جو ہمیشہ جاری ہو۔ اس کی مناسبت سے گلشن اور بلبل کے الفاظ آئے ہیں:

جوئے وفا جو گلشنِ دنیا سے اڑ گئی　　الفت گلوں کی بلبلِ شیدا سے اڑ گئی (ظفر،۳۹۳)

جیبِ نسیمِ چمن: جیب: پیراہن کا گریبان، دل۔ چمن، دنیا کے لیے استعارہ ہے۔ یہ ترکیب دنیا کی محبت اور صلح سے کنایہ ہے:

یا مرسل الریاح! ادھر کو بھی بھیج دے　　وہ بوئے خوش کہ **جیبِ نسیمِ چمن** میں ہے (شیفتہ،۲۰۲)

جیبِ نیازِ عشق: عشق کی آرزو کا گریباں۔ جیب کہہ کر اس سے پورا عشق مراد لیا جاتا ہے۔ مجازِ مرسل کی صنعت پر مبنی ہے:

جیبِ نیازِ عشق، نشاں دارِ ناز ہے　　آئینہ ہوں، شکستنِ طرفِ کلاہ کا (غالب،۲۰)

چادرِ مہتاب: چادر مہتاب: چاندنی مراد ہے۔(۱۳۰) چاندنی کو آسماں پر بچھی ہوئی چادر سے تشبیہ دی گئی ہے۔حالی کا یہ خیال ہے کہ چادرِ مہتاب چرانے سے چاندنی کا لطف اٹھانا اوراس سے منتفع ہونا مراد ہے جونہایت بعید الفہم ہے(۱۳۱) لیکن اس بڑی خوبی سے چاندی کی تصویرکشی ہے جس کا منظر آنکھوں کے سامنے پھرتا ہے۔پہلے شعر میں میر نے چادر کی مناسبت'' تان کر'' کہہ کر الفاظ سے برمحل استفادہ کیا ہے۔ جتنے غزل گوشعرانے اس ترکیب کا استعمال کیا ہے،انھوں نے شعر میں تمثیل نگاری سے بھی کام لیا ہے۔خاص طور پر دوسرے اور تیسرے شعر میں مصحفی اور شاہ نصیر نے اس حوالے سے بھرپور صلاحیت دکھائی ہے۔دونوں نے اگر چہ مبالغے سے کام لیا ہے لیکن اپنی بات کو ثبوت دینے کے لیے دوسرے مصرعے کو خوبصورت کہا ہے:

کیالطف تھا کہ مے کدے کی پشتِ بام پر — سوتے تھے مست **چادرِ مہتاب** تان کر (میر،۱۴۳)

چھین ہوکر یہ شب اشکوں کا بہا آب سپید — جس کے آگے نہ ہوئی **چادرِ مہتاب** سپید (مصحفی،ج۵،ص۹۳)

خالِ رخ دیکھ ترا **چادرِ مہتاب** میں رات — رشک کیا عقدِ ثریا نے چھپائیں آنکھیں (شاہ نصیر،ج۲،۳۰۷)

چاہِ ذقن: اضافہ تشبیہی،ٹھوڑی کا گڑھا جسے زنخدان کہتے ہیں۔تصوف میں ذقن واضح علم کو کہتے ہیں۔(۱۳۲)،فارسی اور اردو غزلیات میں محبوب کا ایک معیارِ خوبصورتی چاہِ ذقن ہے جس کی طرف غزل گووں نے کافی توجہ دی ہے اور سبھی اس حسن میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ان اشعار میں ترکیب'' چاہِ ذقن'' آئی ہے لیکن ذوق کا شعر زیادہ قابلِ غور ہے۔اس کا شعر امردپرستی پرمبنی ہے۔سبزۂ خاک سے مراد نوخیز لڑکوں کے منہ کے اردگرد نکلے ہوئے بال ہیں جن میں ٹھوڑی پوشیدہ ہے۔اس کا حسن اتنا جاوداں ہے کہ اس کو خضر چشمہ ظلمات سمجھتا ہے:

ڈوبے اچھلے تو بہت دیکھے ہیں اس دریا کے — ڈوبا اس **چاہِ ذقن** کا نہ اچھلتے دیکھا (سودا،ج۱،۵۰)

دل جو تجھ چاہِ ذقن میں ہے،نکلنا معلوم — تا کہ مژگاں سے تری چشم نہ قلاب کریں (قائم،ج۱،۱۳۱)

دیکھتا **چاہِ ذقن** کو جو تہہ سبزۂ خاک — خضر کو چشمۂ ظلمات کا دھوکا ہوتا (ذوق،ج۱،۱۹۰)

عاقبت **چاہِ ذقن** میں خبر اس کی پائی — مدتوں سے نہیں لگتا تھا ٹھکانا دل کا (شیفتہ،۲۱)

درچاہِ **ذقن** چو حافظ ای جان — حسن تو دو صد غلام دارد (حافظ،ص۸۰)

چاہِ زنخدان: وہی چاہ ذقن ہے۔محبوب کا غضب والا کرم ہے جو سالک کو جاودانی چاہ سے ظلماتی چاہ میں گراتا ہے۔(۱۳۳) سبھی فارسی اور اردو غزل گو اس ترکیب کو بہت دلنشیں انداز سے لائے ہیں۔فرق یہ ہے کہ اردو غزل میں اس حسن کی تعریف

میں مبالغے سے کام لیا گیا ہے، یہاں تک کہ انھوں نے اس کو یوسف اور کوثر سے بھی پر کشش سمجھا ہے، حال آنکہ فارسی اشعار میں یہ مبالغہ دکھائی نہیں دے رہا۔ آتش کا شعر عمدہ ہے۔ آتش نے اپنے آپ کو مچھلی سے تشبیہ دی ہے اور محبوب کے ٹھوڑی کو پہلے چاہِ زنخدان سے پھر چشمۂ آب سے تشبیہ دی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کی رسائی ناممکن ہے:

چشمۂ آبِ بقا جگ میں کیا ہے حاصل — یوسف حسن ترے **چاہِ زنخدان** میں آ (ولی، ص۷۵)

حوضِ کوثر کی نہیں **چاہِ زنخداں** کی قسم — تشنۂ شربتِ دیدار ہوں، کن کا، ان کا (سراج، ص۲۸۹)

جس کشتے کا دنیا میں کہیں کھوج نہ پایا — وہ کشتہ ترے چاہِ زنخدان میں دیکھا (مصحفی، ج۱، ص۶۹)

سیکڑوں ہی دل ہیں مثلِ ماہیِ بے آب اسیر — یار کا چاہِ زنخدان بھی ہے چشمہ دام کا (آتش، ج۱، ص۱۱۱)

ہر چند نمی سوزد بر من دل سنگینت — گویی دل من سنگی ست در چاہ زنخدانت (سعدی، ص۴۶۴)

جان علوی ہوس چاہ زنخدان تو داشت — دست در حلقۂ آن زلف خم اندر خم زد (حافظ، ص۱۰۴)

چاہِ محبت: محبت کو چاہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ فقدانِ محبت سے کنایہ ہے:

غریق چاہِ محبت کی یوں صدا ہے نحیف — جواب دے بھی کوئی جیسے آہ درتہ چاہ (ظفر، ۳۱۶)

چراغ: لیمپ، شمع، بتی۔ وہ ظرف ہے جس میں تیل اور بتی ڈال کر روشن کرتے ہیں۔ فارسی اور اردو غزلیات میں اس سے بہت سی تراکیب ملتی ہیں۔ سید عبداللہ آئینہ، شمع و پروانہ اور چراغ کو شعرا کا محبوب مضمون جانتے ہیں جن سے شعرا نے محفل آرائی کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ چراغ اپنی افسردہ روشنی کے باوجود جاذبِ توجہ ہے۔ (۱۳۴) چراغ روشنی کا مظہر اور امید سے کنایہ ہے۔ اصطلاح میں ہدایت کا ذریعہ ہے۔ ہر چیز جس کی روشنی ہوتی ہے، اس کے لیے چراغ کے استعارہ اہتمام کا کیا جاسکتا ہے۔ فارسی شاعری میں چراغ سے چراغِ آسمان، چراغِ جام، چراغِ چشم، چراغِ دل، چراغِ دیدہ، چراغِ روز، چراغِ سحر، چراغِ شمس فلک، چراغِ صاعقہ، چراغِ صبح، چراغِ فلک، چراغِ مفلساں وغیرہ جیسی تراکیب آئی ہیں اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ملتی ہیں: **چراغِ آرزو**: آرزو کو چراغ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ زندگی میں آرزو کی روشنی انسان کو آگے بڑھانے کا باعث بنتی ہے، **چراغِ آہ**: آہ جو دلِ سوختہ کے نالے کی آواز ہے، اس کا سوز اور جلنا چراغ جیسا گرم اور روشنی دہ ہوتا ہے، **چراغِ داغِ عشق**: عشق کو چراغِ داغ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ عشق کی گرمی اور روشنی ہے، **چراغِ دل اور چراغِ خلوتِ دل**: جلنے والے دل کو چراغ سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ جلنا ہے، چراغِ سحری: آفتاب سے کنایہ ہے۔ یہ ترکیب آفتاب کا استعارہ ہے۔ صبح کا ستارہ۔ (۱۳۵) **چراغِ صبح**: کبھی مجازاً قریب المرگ۔ وہ چراغ جو سحر کے قریب بجھ

جاتا ہے۔ بڑھاپے کا وقت (۱۳۶) **چراغِ عقل**: اضافہ استعاری ہے۔ اس کا مطلب ہے عقل کی روشنی (۱۳۷) **چراغِ وقفِ دل**: وہ چراغ جو دل کو جلانے اور روشنی دینے والا ہے۔ **چراغانِ گل، چراغانِ نگاہ، چراغانِ ہوس**۔ ان تراکیب میں آرزو، آہ، دل، عقل، نگاہ اور ہوس کو چراغ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ چراغِ آرزو، چراغِ آہ، چراغانِ نگاہ سے عمودی آواز کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

ہوا مہمان آ کر رات بھر وہ شمع رو برسوں ۔۔۔ رہا روشن مرے گھر کا چراغِ آرزو برسوں (آتش، ج ۱، ص ۵۲۲)

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر ۔۔۔ کرتا ہے ہر راہ کو روشن **چراغِ آرزو** (اقبال، ۷۴۱)

کیا ہے اندھیر **چراغِ آہ** بجھا نا شبِ وصل ۔۔۔ کس سے سیکھا ہے نیا گل یہ کھلا شبِ وصل (شاہ نصیر، ج ۲، ۱۹۲)

دل میں جلتا ہے مرے تب سے **چراغِ داغِ عشق** ۔۔۔ جب سے تو اس گھر میں آ کر شمعِ محفل رہ گیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۱۸)

جیسا کہ کہا گیا دل کو چراغ سے تشبیہ دی جاتی ہے لیکن یہ ترکیب کہیں کہیں اولاد سے کنایہ ہے۔ مثال کے طور پر فارسی شعرا میں خاقانی اور اردو میں ظفر کے ہاں یہ کنایہ نظر آتا ہے:

محفل میں تیرے تن کے اندھیرا نہیں ہے دیکھ ۔۔۔ روشن کیا ہے ہم نے بجائے **چراغِ دل** (حاتم، ص ۱۴۸)

آنکھوں میں صبح و شام نہ کیونکر رکھوں کہ اشک ۔۔۔ لڑکا ہے نورِ چشم ہے اپنا **چراغِ دل** (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۰۲)

پر **چراغِ دل** میں میرے وہ جو بتی آہ کی ۔۔۔ جل چکی سو سو ترے تیرِ نظر اڑتی نہیں (ظفر، ۲۳۷)

پند مدہید مرا گر بتوانید بہ من ۔۔۔ آن **چراغِ دل** از آن تیرہ مقر باز دہید (خاقانی، ص ۱۶۵)

کوی یار می آید نسیم بادِ نوروزی ۔۔۔ ازاین باد ار مدد خواہی چراغِ دل برافروزی (حافظ، ص ۳۱۷)

چراغِ دل تقریباً سبھی غزل گو شعرا کے ہاں دکھائی دیتا ہے لیکن غالب ہمیشہ کسی نہ کسی طرح دوسرے شعرا سے انفرادیت رکھتا ہے، اسی رو سے اس نے اس ترکیب کے بیچ میں لفظ ''خلوت'' ڈال کر اس میں نیا رنگ پیدا کیا ہے۔ یہ لفظ اس کی غمزدہ کیفیت کے مطابق آیا ہے، کیوں کہ انسان دکھ کی حالت میں صرف خلوت نشینی کو گوارا کرتا ہے۔ صائب نے سحر کو اپنے شعر میں تین مختلف مقامات پر استعمال کیا ہے۔ پہلے سحر کا مطلب ہے صبح صبح، دوسرے ''چراغش بہ سحر'' کا مطلب ہے عمر ختم ہونا اور تیسرے ''چراغِ سحر'' سے مراد روشنی ہے:

جو بشامِ غم **چراغِ خلوتِ دل** تھا، اسد ۔۔۔ وصل میں وہ سوزِ شمعِ مجلسِ تقریر ہے (غالب، ۱۰۲)

کیا خور ہو طرف یار کے روشن گہری سے ۔۔۔ مانا ہے حضور اس کے **چراغِ سحری** سے (میر، ج ۲، ۳۰۴)

سحر برد شخصی چراغش بہ سحر   رمق دیداز او چون چراغ سحر (صائب،ص۵۸۲)

سراج کے ہاں محبتِ الٰہی اور عرفانی جذبہ انسان کے لیے چراغِ عقل کی حیثیت رکھتا ہے جو اس کو روشنی کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ خاقانی نے بھی اس ترکیب کا استعمال کیا ہے فرق یہ ہے کہ خاقانی کے شعر میں عقل کو چراغ سے تشبیہ دی گئی ہے لیکن سراج نے اس ترکیب کو عشقِ الٰہی کا استعارہ کیا ہے:

اب **چراغ عقل** گل کرنی سراج   سوزِ دل سیں ایک ''یاھو'' بولناں (سراج،ص۵۱۴)

من قرین گنج وانہا خاک بیزان ہوس   من **چراغ عقل** وانہار روز کوران ہوا (خاقانی،ص۱۸)

میر بھی اپنی انفرادیت دکھا کر چراغِ دل کے درمیاں لفظ ''وقف'' ملا کر نئی ترکیب بناتا ہے۔ وہ محبوب کے لیے یہ ترکیب مستعار لیتا ہے:

دیکھنے والے ترے دیکھے ہیں سب اے رشکِ شمع   جوں **چراغِ وقفِ دل** سب کا جلا کرتا تھا رات

(میر،ج۲،۱۰۷)

ان اشعار میں میر نے محبوب کو گل سے تشبیہ دی ہے اور پھر گل یعنی محبوب کے چہرے میں جو روشنی ہے اسے چراغ سے تشبیہ دی ہے۔ غالب نے پہلے شعر میں مژگان و نگاہ و اشک میں مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے، اسی طرح غالب نے دوسرے شعر میں نگاہ میں چمک اور ہوس میں موجود گرمی کو چراغ سے تشبیہ دی ہے:

چراغانِ گل سے ہے کیا روشنی   گستاں کسو کی قدم گاہ ہے (میر،ج۳،۲۲۱)

اسد، ہے آج مژگانِ تماشا کی حنابندی   **چراغانِ نگاہ**، وشوخیِ اشکِ جگر گوں ہے (غالب،ص۱۱۹)

ہوں **چراغانِ ہوس**، جوں کاغذِ آتش زدہ   داغ، گرمِ کوششِ ایجادِ داغِ تازہ تھا (غالب،ص۱۷)

چرخ سے کافی تراکیب بنی ہیں۔ چرخ: فارسی زبان میں آسمان، پہیا، سائیکل، گاڑی، دور، قسمت، گریبان، کمان، چکر وغیرہ کے معنوں میں مستعمل ہے۔ اردو میں اس کے دو اور معنی بھی لیے جاتے ہیں: درندہ، بلا۔

فارسی میں چرخ کے ساتھ تراشی ہوئی تراکیب بکثرت موجود ہیں جیسے چرخِ آبگون، چرخِ آینہ گون، چرخِ ازرق، چرخِ بدخو، چرخِ برین، چرخِ بسیج، چرخِ بلند، چرخِ بنفشہ رنگ، چرخِ بی ستون، چرخِ بی قرار، چرخِ پیر، چرخِ توسن طبع، چرخِ چارم، چرخِ دولاب، چرخِ زال، چرخِ زرگر، چرخِ ستمگر، چرخِ سفلہ، چرخِ سیمابی، چرخِ شعبدہ باز، چرخِ شیشہ رنگ، چرخِ غیب، چرخِ کبود جامہ، چرخِ کج رفتار، چرخِ کہن، چرخِ لاجوردی، چرخِ ملمع، چرخِ مینا، چرخِ نہ پایہ، چرخِ نیلگون، چرخِ ہشتم و

غیرہ اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ملتی ہیں: **چرخِ اطلس**: فلک الافلاک (۱۳۸) فلک الافلاک نواں فلک ہے۔(۱۳۹) **چرخِ کج رو**: چرخ کج رو یا چرخ کج رفتار ناہموار فلک سے کنایہ ہے۔ اگر چہ آسماں کے لیے چرخ کا عام سا استعمال ہے لیکن اس سے مراد تقدیر ہے کیوں کہ بہت سے لوگوں کے خیال میں ہماری تقدیر آسماں پر بنتی ہے اور چرخِ کج رو سے مراد بدقسمتی ہے۔ اس میں صنعتِ استعارہ ہے، مرکبِ اضافی ہے، **چرخِ مینائی**: نیلے فلک سے کنایہ ہے۔ اس میں صنعتِ تشبیہ ہے۔ آسماں کو نیلے پن میں مینا سے تشبیہ دی گئی ہے، مرکبِ اضافی، **چرخِ نہم**: اعلیٰ عرش اور فلک الافلاک سے کنایہ ہے۔(۱۴۰) **چرخِ ہفتم**: ساتواں فلک، ساتواں آسمان، جہاں زحل (کیوان) کی جگہ ہے۔ نہایت بلند و برتر مقام سے کنایہ ہے۔(۱۴۱) فارسی شاعری اور اردو غزل میں یہ تراکیب ایک ہی معنی میں استعمال ہوئی ہیں۔ ذوق نے چرخِ اطلس کو سعدی کی طرح استعمال کیا ہے۔ سعدی نے کہا ہے کہ اس کی فریاد چرخِ اطلس سے گزرے گی اور ذوق نے بھی کہا ہے کہ اس کی آہ قیامت میں چرخِ اطلس تک جائے گی:

دکھائے چیرہ دستی آہ بالا دست گر اپنی — تو مارے ہاتھ دامانِ قیامت **چرخِ اطلس** میں (ذوق، ج۱، ص۲۶۳)

ناوکِ فریادِ من ہر ساعت از مجرای دل — بگذرد از **چرخِ اطلس** ہمچو سوزن از حریر (سعدی، ص۶۰۲)

کب ہم سے راستے پر آیا یہ **چرخِ کج رو** — ہم نے تو نت ستم ہی اس فتنہ زا سے دیکھا (مصحفی، ج۱، ص۱۰۲)

کیا **چرخِ کج رو**، کیا مہر، کیا ماہ — سب راہرو ہیں واماندۂ راہ (اقبال، ۶۷۶)

کلیم از یاد کس رفتن اگر در دستِ من بودی — چو برق از خاطر این چو **چرخِ کج رفتاری** رفتم (کلیم، ص۲۸۰)

بجز خونِ جگر، ساقی، نہ دیکھا واسطے اپنے — کہ ہے جامِ بلوریں میں ہو زیر **چرخِ مینائی** (سودا، ج۱، ۵۶۱)

ہمیشہ باد جہانش بہ کام و زِ سرِ صدق — کمر بہ بندگیش بستہ **چرخِ مینائی** (حافظ، ص۳۷۳)

ہم وہ نہیں کہ اس کو بھی رکھیں حساب میں — جس آہ کا کہ **چرخِ نہم** تک گزر نہ ہو (شیفتہ، ۱۵۰)

قدر تو گفت **چرخِ نہم** را کہ کیست این — تعریفِ خویش کرد کہ خاشاکِ راہ توست (انوری، دیوان ا، ص۵۴)

نہ کرتا گر میں ضبطِ آہ تو یہ — گئی تھی تا بہ **چرخِ ہفتمیں** رات (مصحفی، ج۳، ص۹۱)

آنکھ مارے ہے ہر اک چشمِ کو اکب پہ حباب — **چرخِ ہفتم** سے ہے کیا دست و گریباں دریا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۸۷)

چشم: چشم کے لغوی معنی آنکھ، نین، دیدہ، آس امید اور توقع کے ہیں جب کہ صوفیہ کے نزدیک چشم سے مراد صفتِ جمال ہے یعنی سالک کے دل پر جو تجلی الہامی طور پر غیب سے وارد ہوتی ہے اور اس بنا پر سالک مقامِ قرب تک پہنچ جاتا ہے۔(۱۴۲)

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا ہے غزل کی بنیاد عشق ہے۔ عاشق کے لیے محبوب کا ایک ایک عضو پرکشش ہوتا ہے۔ ان میں سب سے قابلِ توجہ آنکھ اور اس کے متعلقات نگاہ، مژگاں، غمزہ ہیں۔ اس آنکھ یعنی چشم کی ہر ادا اور اشارے میں عاشق کے لیے سو باتیں پوشیدہ ہیں۔ چاہے یہ چشم غضب سے بھرپور ہو چاہے محبت سے، ہر حالت میں مجنون کے لیے پرکشش ہے۔ عشقِ حقیقی کے لیے بھی چشم کا ذکر ہوا ہے۔ چشم شہودِ حق کے معنی میں ہے۔ کہیں بھی کسی شے کے لیے چشم کو وابستہ کیا جاتا ہے کیوں کہ آنکھ کے ذریعے دیکھا بھی جاتا ہے اور دیکھی ہوئی چیزوں کو محسوس بھی کیا جاتا ہے۔ فارسی اور خاص طور پر فارسی غزلیات میں چشم کی اہمیت اتنی ہے کہ یہ لفظ سعدی کی غزلیات میں ۳۱۷ دفعہ اور (۱۴۳) حافظ کی غزلیات میں ۲۱۵ دفعہ آیا ہے۔ (۱۴۴) فارسی شاعری میں بھی یہ تراکیب ملتی ہیں: چشمِ جادو، چشمِ جہان، چشمِ آشنا، چشمِ آلودہ نظر، چشمِ ابلیسانہ، چشمِ اشکبار، چشمِ افعی و زمرد، چشمِ امید، چشمِ باختہ، چشمِ بخت، چشمِ بد، چشم بیمار، چشمِ بینا، چشمِ پُردُر، چشمِ پُنام، چشمِ تدبیر، چشمِ تیز بین، چشمِ جادو، چشمِ جادوانہ، چشمِ جہان بین، چشمِ حورا، چشمِ خدا بین، چشمِ خوابیدہ، چشمِ خونبار، چشمِ خونین چشمِ دریابار، چشمِ دژم، چشمِ دغاباز، چشمِ دل، چشمِ دل سیہ، چشمِ رعنا، چشم زخم، چشمِ زمانہ، چشمِ ستارہ بار، چشمِ سخن گو، چشمِ سیاہ، چشمِ شب، چشمِ شب پیما، چشمِ شہلا، چشمِ صراحی، چشمِ غارتگر، چشمِ غزالانہ، چشمِ فتنہ ساز، چشمِ فسون ساز، چشمِ قدح، چشمِ کرشمہ ساز، چشمِ کژدم، چشمِ گہربار، چشمِ مخمور، چشمِ مصلحت بین وغیرہ، اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ہیں: **چشمِ آبلہ، چشمِ اشک بار**: روتی ہوئی آنکھیں، **چشمِ امتیاز، چشمِ بصیرت، چشمِ پرآب**: آنسوؤں سے بھرپور آنکھ، **چشمِ پرفسون**: غمزہ دکھانے والی آنکھ. **چشمِ جگر، چشمِ حقارت، چشمِ خرد، چشمِ خوں افشان یا چشمِ خونفشاں**: دکھ سے بھرپور چشم مراد ہے، **چشمِ خوں چکاں**: اس سے بھی دکھ سے بھرپور چشم مراد ہے، **چشمِ دریابار**: روتی ہوئی آنکھیں، **چشمِ دل، چشمِ بصیرت، چشمِ زحل، چشمِ سخن گو**: محبوب کی نخرہ اور ادا والی آنکھوں سے کنایہ ہے۔ (۱۴۵)، **چشم صراحی زمانہ، چشمِ طوفاں زا**: وہ آنکھ جو اپنی اداؤں سے دلوں کو الجھن میں ڈالتی ہے۔ **چشمِ عشق**: مراد عشق و محبت کو گہرائی سے دیکھنا، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، مرکبِ اضافی، **چشمِ عقل**، سوچ سمجھ کر دیکھنا. **چشمِ فلک**: آسمان وفلک کی نظر۔ سورج سے کنایہ ہے۔ (۱۴۶) **چشمِ گریہ ناک، چشمِ گہربار یا چشمِ گوہربار**: روتی ہوئی آنکھوں سے کنایہ ہے۔ **چشمِ ماہ، چشمِ مروت**: انصاف سے کنایہ ہے، **چشمِ مست، چشمِ میگوں**: نشیلی آنکھ، گلابی آنکھ، جسے شراب کے پیانے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ محبوب کی پُرکشش وخوبصورت آنکھوں سے کنایہ ہے۔ (۱۴۷) **چشمِ نرگس** : اضافۂ استعاری، ایہام کے ساتھ ہے۔ آنکھ اور گلِ نرگس میں مماثلت ہے۔ اصطلاح میں اعلیٰ مراتب کی عبارت ہے جس کو اہلِ کمال چھپاتے ہیں۔ (۱۴۸) **چشم نیم خواب**: نشیلی آنکھ۔ ان تراکیب میں جہاں چشم کے وصف کا بیان ہو وہ ترکیب وصفی ہوگی۔

غالب کی اعلیٰ تصویر کشی اس شعر میں موجود ہے۔ مجنوں کے پاؤں پر دشت گردی کی وجہ سے آبلہ پڑا ہے۔ غالب نے اس آبلہ کو جان دے کر اس کو آنکھ فرض کیا ہے اور آنکھ کے لیے بھی مژگان کا وابستہ کیا ہے۔ یہ محاکات کی خوبی ہے:

غبارِ دشتِ وحشت، سرمہ سازِ انتظار آیا　　کہ چشمِ آبلہ میں طولِ میلِ راہِ مژگاں ہے (غالب، ۸۷)

حافظ کے ہاں محبت کا غم اور چشمِ اشکبار پسندیدہ ہے، حال آنکہ درد اس چشمِ اشکبار سے نالاں ہے:

پھرتی ہے میری خاک صبا دربدر لیے　　اے **چشمِ اشک بار** یہ کیا تجھ کو ہو گیا (درد، ۱۳۰)

می گریم و مرادم از این **چشمِ اشکبار**　　تخمِ محبت است کہ در دل بکارمت (حافظ، ص ۶۴)

چشمِ امتیاز: غور سے دیکھنے اور سوچنے سے کنایہ ہے، جس کے ذریعے انسان کائنات کی ہر شے میں تمیز کر سکتا ہے۔ چشمِ بصیرت فارسی کی بول چال میں کہا جاتا ہے۔ اس سے مراد بھی غور سے دیکھنا اور سوچنا ہے، دونوں تراکیب میں صنعتِ کنایہ ہے۔ اقبال چشمِ امتیاز کو تمیزِ لالہ و گل میں کہتا ہے۔ گل ظاہری حسن سے کنایہ ہے اور لالہ حسن کی گہرائی سے کنایہ ہے:

تمیزِ لالہ و گل سے ہے نالۂ بلبل　　جہاں میں وانہ کوئی **چشمِ امتیاز** کرے (اقبال، ۱۳۲)

گر معرفت کا **چشمِ بصیرت** میں نور ہے　　تو جس طرف کو دیکھیے اس کا ظہور ہے (درد، ۲۴۵)

دمِ سرد سے لا نہ طوفانِ باد　　نہ سن ماجرا **چشمِ پر آب** کا (شیفتہ، ۴۵)

پھول نرگس کا ہے بھیچک کھڑا تھا راہ میں　　کس کی **چشمِ پر فسون** نے میر کو جادو کیا (میر، ج ۲، ۴۸)

کشتگانِ **چشمِ پر فسوں** ہی کچھ فقط جادو نہیں　　سر سے پاؤں تک ہے جادوگر ہے جادو سے بنا (ظفر، ۲۹)

کہاں ہیں اشک کوئی بوند ہے دل میں جو لہو کی　　مری مژگانِ **چشمِ خونفشاں** پر دو ہی ہوتی ہے (ظفر، ۴۸۰)

ہزار جلوۂ رنگیں ہیں اور ہر جلوہ　　موادِ بحر لیے، **چشمِ خوں فشاں** کے لیے (شیفتہ، ۱۶)

مرا چشمی است خون افشان ز دست آن کمان ابرو　　جہان بس فتنہ خواہد دید از آن چشم و از آن ابرو (حافظ، ص ۲۸۵)

چشمِ خرد سے بھی مراد چشمِ امتیاز اور چشمِ بصیرت کی طرح، غور سے دیکھنا ہے:

چشمِ خرد سے عار تھی حسنِ جنوں پسند کو　　عقل نے آنکھ بند کی اس نے حجاب اٹھایا (اکبر، ج ۲، ص ۱۶۱)

اس **چشمِ خوں چکاں** کا احوال کیا کہوں میں　　گر زخم ہے تو یہ ہے ناسور ہے تو یہ ہے (سودا، ج ۱، ۳۶۱)

ظفر نے اپنے چشم دریا بار کا جیحون سے موازنہ کیا ہے:

چشمِ دریا بار سے رو کش تو ہوتا ہے مرے　　میں دکھاؤں گا تماشا پل میں اے جیحون تجھے (ظفر، ۳۵۵)

تا بہ گوش اور ساند چشم دریابار من   ہر دو صحنِ دیدہ پر درّ خوشاب آوردہ بود (امیر خسرو، ص ۲۰۰)

چشمِ دل سے مراد نہ صرف دیکھنا بلکہ پورے طور پر دیکھی ہوئی چیز کو محسوس کرنا بھی ہے۔ کبھی انسان آنکھیں بند کرتا ہے لیکن وہ دل کی گہرائیوں سے اتنی توجہ دیتا ہے کہ یوں لگتا ہے کہ دل کی آنکھ کے ذریعے وہ سب کچھ دیکھ سکتا ہے۔ میر نے چشمِ دل سے عرفانی مطلب نکالا ہے اور ہلالی نے اس سے محبت کی طرف اشارہ کیا ہے:

ہے دید **چشم دل** کے کھلے عین ذات کا   ہر صفحے میں ہے محوِ کلام اپنا دس جگہ (میر، ۲)

گفت اگر با ما سخن داری بہ **چشم دل** بگو   تا نگردد گوشِ مردم باخبر گفتم بہ چشم (ہلالی، ص ۱۱۵)

ذوق کے ہاں چشم کو زحل سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ وہ ہالہ ہے جو زحل اور آنکھ کی پتلی کے ارد گرد موجود ہے:

چرخِ بدبین کی کبھی آنکھ نہ پھوٹی سو بار   تیر نالے نے مرے **چشمِ زحل** میں مارا (ذوق، ج ۱، ص ۱۷۴)

میر کی چشمِ سخن گو سے مراد خوبصورت اور ادا سے بھرپور آنکھیں ہے اور حافظ کی چشم سخن گو محبت سے بھرپور آنکھیں ہے:

آہو کو اس کی **چشمِ سخن گو** سے مت ملا   شہری سے کر سکے ہے کہیں بھی گنوار بات (میر، ج ۲، ۱۰۹)

می دہی صد وعدہ وفی الحال برہم می زنی   این ادا ہا لایق **چشمِ سخنگوی** تو نیست (صائب، ص ۲۳۲)

گر اپنی **چشمِ طوفاں** زا سے اک دم خوں نہ ٹھیرے گا   ہلالِ چرخ بن کر کشتی جیحوں نہ ٹھیرے گا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۲۰)

شیخ! ٹک **چشمِ عشق** سے کر سیر   کعبے سے کم نہیں ہمارا دیر (سودا، ج ۱، ۲۰۱)

فلک، شمس اور قمر میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ اکبر کی مراد چشمِ فلک سے دنیا کی اعلیٰ ترین نظر اور حافظ کی مراد اس سے پوری دنیا ہے، یعنی مجازِ مرسل پر مبنی ہے:

جو تھیں **چشمِ فلک** کی بھی نورِ نظر وہی جن پہ نثار تھے شمس و قمر

سو اب ایسی مٹی ہیں وہ انجمنیں کہ نشاں بھی ان کے کہیں نہ رہے

(اکبر، ج ۱، ص ۱۷۷)

چشمِ فلک نبیند زین طرفہ تر جوانی   در دست کس نیفتد زین خوبتر نگاری (حافظ، ص ۳۰۹)

سبز ہے رونے سے میرے گوشہ گوشہ دشت کا   باعثِ آبادیِ صحرا ہے **چشمِ گریہ ناک** (میر، ۱۶۹)

حالی کے شعر میں آنسو، دل، موتی اور چشم میں مراعاۃ النظیر موجود ہے:

ہے اس دُرِ دنداں کے تصور میں تو گریاں   رونا ہو تجھے **چشمِ گہربار** مبارک (جرات، ج ۱، ص ۳۷۸)

روئی تو آٹھ آٹھ آنسو اور پسیجا دل نہ ایک　　نکلے موتی تیرے سب، اے **چشم** گوہر بار، ہیچ (حالی، ۱۱۱)

عاشقان زمرۂ ارباب امانت باشند　　لاجرم **چشم** گہربار ہمان است کہ بود (حافظ، ص ۱۴۴)

یہ میر کے جنون کی کیفیت کا حاصل ہے۔ اس نے اپنے محبوب کو ماہ میں دیکھ کر محبوب کی آنکھ کو بھی اسی ماہ میں مجسم کیا ہے:

یک شب نظر پڑا تھا کہیں تو سو اب مدام　　رہتی ہے **چشم** ماہ ترے بام کی طرف (میر، ج ۲، ۱۶۲)

دل اے **چشمِ مروت** کیوں نہ خوں ہو　　تجھے ہم جب نہ تب دیکھیں عدو پاس (میر، ج ۲، ۱۴۹)

میر اور عراقی دونوں نے چشمِ یار کی تعریف کی ہے۔ میر نے میگوں کے ساتھ لفظ پیمانہ، عراقی نے الفاظ شراب اور مست کا استعمال کیا ہے، جن سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے:

رات اس کی **چشمِ میگوں** خواب میں دیکھی تھی میں　　صبح سوتے سے اٹھا تو سامنے پیمانہ تھا (میر، ج ۱)

چشمِ میگون یار ہر کہ بدید　　ناچشیدہ شراب مست افتاد (عراقی، ص ۱۶۲)

اگر چہ اکثر اشعار میں چشمِ محبوب کو چشمِ نرگس سے تشبیہ دی گئی ہے، لیکن حالی، اکبر اور حافظ کے اشعار میں نرگس اپنے حقیقی معنوں پر آیا ہے۔ حالی کے شعر میں نرگس کی مناسبت سے، سوسن، نسرین ونسترن کے پھولوں کا نام آیا ہے۔ اکبر کے شعر میں صنعتِ مجازِ مرسل پر مشتمل ہے۔ چشم کہہ کر مراد خود نرگس ہے۔ حافظ کے شعر میں مراد گلِ نرگس ہے جو صنعتِ مجازِ مرسل پر مشتمل ہے۔ حافظ کے شعر میں بہار کی آمد کا وصف کیا گیا ہے:

چپ ہے زبان سوسن حیراں ہے **چشمِ نرگس**　　قدرت کا دیکھ جلوہ نسرین ونسترن میں (حالی، ۱۴۴)

چشمِ نرگس سے کوئی حال چمن کا پوچھے　　دیکھتے دیکھتے کیا کیا گلِ خنداں نہ رہے (اکبر، ج ۱، ص ۷۷)

ارغوان جام عقیقی بسمن خواہد داد　　**چشم نرگس** بشقایق نگران خواہد شد (حافظ ص ۱۱۱)

کھلے ہے ناز سے گلشن میں غنچۂ نرگس　　ذرا دکھا تو اسے **چشمِ نیم خواب** تو دے (ذوق، ج ۱، ص ۳۲۰)

مجھ سے بے خوابی کا سبب، مت پوچھ!　　اپنی ہی **چشمِ نیم خواب** کو دیکھ! (شیفتہ، ۲۲۳)

چشمک کا مطلب ہے آنکھ سے اشارہ کرنا، آنکھ مارنا۔ اس سے دو تراکیب ہیں: **چشمکِ انجم** اور **چشمکِ نگہِ ناز**۔ چشمکِ انجم کا مطلب تاروں کا ٹمٹمانا ہے۔ میر کی مراد ہے کہ رقیبوں کی نظر اس مہ یعنی محبوب کی طرف ہے۔ چشمک میں صنعتِ ایہام ہے۔ اس سے مراد رقیب بھی ہے اور آنکھ بھی۔ میر کے شعر میں انجم اور مہ میں رعایت لفظی ہے اور چشمکِ نگہِ ناز محبوب کا آنکھوں سے اشارہ کرنا ہے:

ہے **چشمکِ انجم** طرف اس مہ کے اشارہ دیکھو تو مری آنکھ کہاں جا کے لڑی ہے (میر، ج۲، ۳۶۹)
طاؤسِ خاک، حسنِ نظر باز ہے مجھے ہر ذرہ، **چشمکِ نگہِ ناز** ہے مجھے (غالب، ص۱۰۴)

چمن وچمن زار یا چمنستاں کے ذریعے زمیں سبز نظر آتی ہے۔ شاعری میں چمن اپنے رنگ کی وجہ سے ایک نشاطیہ لہجہ پیدا کرتا ہے، اسی بنا پر چمن سے سبز زمین تعبیر کی جاسکتی ہے۔ کبھی چمن دنیا کا استعارہ بنتا ہے۔ 'چمن' شعرا کا مرکزِ توجہ بنا ہے۔ سعدی کی شاعری میں چمن کا لفظ ۵۶ دفعہ (۱۴۹) اور حافظ کی غزلیات میں ۶۲ دفعہ آیا ہے۔ (۱۵۰) اس کے باوجود فارسی شاعری میں چمن سے کوئی خاص ترکیب نہیں ملتی ہے۔ اردو غزلیات میں چمن سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **چمنِ دل، چمنِ دہر، چمنِ روزگار، چمنِ عمر، چمنِ فکر، چمن زارِ تمنا، چمن زارِ حیا، چمن زارِ محبت، چمنستانِ سخن**۔ یہ سب مرکبِ اضافی ہیں، جن میں مضاف الیہ کو چمن سے تشبیہ دی گئی ہے، اسی رو سے شاعر مضاف الیہ سے مثبت پہلو نکالتا ہے۔ اکثر اشعار میں چمن کے ساتھ بلبل، بہار، خار، خزاں، گل، شبنم، مرغ، غنچہ کے الفاظ بھی آئے ہیں جن سے صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔ ان سب تراکیب میں سب سے بہترین چمن زارِ تمنا اور چمن زارِ حیا کا نام لیا جاسکتا ہے:

چمنِ دل میں عشق بویا تھا داغ وشعلہ ہؤا گل وبوٹا (سودا، ج۱، ۶۷)
گر کھلے غنچۂ عشرت **چمنِ دل** میں کبھی اس پہ انگشتِ قضا فندقِ گل چین ہووے (مصحفی، ج۴، ص۱۷۱)

سودا اور حافظ کے اشعار کے معنی تقریباً ایک ہی مطلب پر مبنی ہیں۔ دونوں نے کہا ہے کہ اس دنیا میں غم وخوشی ساتھ ساتھ ہوتی ہیں:

چمنِ دہر میں توام ہے سدا شادی وغم خندۂ گل نہ رہے گریۂ شبنم سے دور (سودا، ج۱، ۱۸۰)
حافظ از بادِ خزان در **چمن دہر** مرنج فکر معقول بفرما گل بی خار کجاست (حافظ، ص۱۶)
دیکھا نہ نخلِ شمع کو جز سوختن نصیر پھولا پھلا کہیں **چمنِ روزگار** میں (شاہ نصیر، ج۲، ۲۷۷)
مثلِ نسیم ہوں **چمنِ روزگار** میں گل سے بناؤ ہے نہ مجھے خار سے بگاڑ (آتش، ج۱، ص۴۱۹)
سیر **چمنِ عمر** جو کی ہم نے تو کیا ہیچ رنگیں ہے جوانی کا گل، اس میں سو بقا ہیچ (سودا، ج۱، ۱۵۷)
غافل ہے بہارِ **چمنِ عمر** جوانی کر سیر کہ موسم یہ دوبارہ نہیں آتا (ذوق، ص۱۴۲)
دور او فتادہ **چمنِ فکر** ہے، اسد مرغِ خیال، بلبلِ بے بال وپر ہے آج (غالب، ۳۷)

اس شعر میں خزاں اور بہار میں صنعتِ تضاد ہے۔ ترکیب ''چمن زارِ تمنا'' بہارِ نیرنگِ آہِ حسرتناک میں بدل گئی

ہے۔ پہلے غالب کی امید وتمنا چمن زار جیسی شگفتہ تھی اور اب اس کی جگہ آہِ حسرتناک باقی ہے جو نومیدی کے باوجود بہارِ نیرنگ کا انتظار کر رہی ہے:

چمن زارِ تمنا ہو گئی صرفِ خزاں، لیکن بہارِ نیرنگِ آہِ حسرتناک باقی ہے (غالب، ص ۱۱۴)

ولی کے اس شعر میں چمن اور چمن زار میں صنعتِ تجنیس موجود ہے:

ناز دیتا نہیں گر رخصت گل گشت چمن اے **چمن زارِ** حیا دل کے گلستان میں آ (ولی، ص ۷۵)

اقبال چمن زار محبت کہتا ہے لیکن شعر کی تشریح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترکیب موت اور سنساں سے کنایہ ہے اور دوسرے شعر میں غالب نے اپنے کلام کو چمنستاں سے تشبیہ دی ہے:

چمن زارِ محبت میں خموشی موت ہے بلبل! یہاں کی زندگی پابندیِ رسمِ فغاں تک ہے (اقبال، ۱۲۹)

بسکہ تھی فصلِ خزانِ **چمنستانِ سخن** رنگِ شہرت نہ دیا تازہ خیالی نے مجھے (غالب، ۱۲۳)

چنگلِ بازِ فلک: تقدیر کی طاقت سے کنایہ ہے جس کے چنگل سے کوئی بچ نہیں سکتا۔ یہ ترکیب دو الفاظ پر مشتمل ہے۔ دونوں اضافی نوعیت کی ہیں:

رہائی **چنگلِ بازِ فلک** سے مولیٰ نے چھڑا دی ہے گلی میں اپنی قدغن کر رکھو، آنے نہ پاؤں میں

(میر، ج ۲، ۳۶۹)

حجاب اکسیر: اکسیر سریع الاثر دوا ہے۔ تصوف میں ہر وہ چیز جو عاشق کو معشوق کی طرف سے روکے اور محبتِ دنیا کو دل میں جای گزیں کرے حجاب ہے۔ (۱۵۱) اقبال کے ہاں سب سے اعلیٰ دوا عشق ہے۔ وہ یہ سمجھتا ہے جب تک انسان کے دل میں عشق کا حجاب ہو وہ آوارہ ہے اور اس کا کوئی مقصد سامنے نہیں ہوتا۔ یہ مرکبِ اضافی ہے۔ عشق کے لیے اکسیر کا استعارہ کیا گیا ہے:

حجابِ اکسیر ہے آوارۂ کوئے محبت کو مری آتش کو بھڑکاتی ہے تیری دیر پیوندی (اقبال، ۳۵۲)

حدیثِ دل: حدیث: بات، نئی چیز۔ مرکبِ اضافی ہے جو حقیقی معنوں پر مبنی ہے:

حدیثِ دل کسی درویشِ بے گلیم سے پوچھ خدا کرے تجھے تیرے مقام سے آگاہ (اقبال، ۳۷۸)

حرمِ دل: دل کے سرا اور اندرون جس میں کسی اجنبی کے لیے گنجائش نہیں ہوتی ہے۔ عرفانی اصطلاح میں اس سے مرادِ ذاتِ حق کا مقامِ احدیث ہے۔ (۱۵۲) دل کو روحانیت میں حرم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دوسرے شعر میں احرام اور حرم میں تجنیس

ہے۔سودا نے حرمِ دل کہہ کر عشقِ مجازی کے لیے دل کی جگہ بنائی ہے۔ناسخ وحافظ دونوں نے حرمِ دل کو صرف عشقِ حقیقی کے لیے محفوظ رکھا ہے:

یہ رسم نہیں تازہ کچھ اے شیخ جہاں میں　　جا کہ حرمِ دل میں جو میں دی ہے بتاں کو (سودا، ج۱، ۳۶۷)

کاہے کو باندھ کے احرام چلے کعبے کو　　حرمِ دل سے جو ناسخ کوئی محرم ہو جائے (ناسخ، ج۲، حصہ۲، ص۱۴۸)

پاسبانِ حرمِ دل شدہ ام شب ہمہ شب　　تا درایں پردہ جز اندیشۂ او نگذارم (حافظ، ص۲۲۱)

حسنِ آتش افشاں: وہ حسن جو آتش افشاں کی طرح پھٹنے والا ہو اور اس میں تشبیہ کا وصف ہے۔

دن کو دکھلاتے ہیں حسنِ **آتش افشاں** کی بہار　　دیکھ شب کو شعلہ ہائے آہ و افغاں کی بہار (شیفتہ، ۲۲۱)

حسنِ سبز: ملاحت والا حسن (۱۵۳) مرکبِ اضافی ہے:

نمکِ **حسنِ سبز** سے اے میر　　ساری کیفیتِ شراب گئی (میر، ج۳، ۳۸۸)

حضرتِ دل: دل کا رتبہ بلند کرنے کے لیے لفظ 'حضرت' کو ساتھ ملایا گیا ہے اور اس سے مراد اعلیٰ رتبے والا دل ہے۔اس میں صنعتِ تشبیہ ہے:

واہ دیکھی **حضرتِ دل** آشنائی آپ کی　　آپ اپنے ساتھ ہیں مجھ کو ڈبوتے عشق میں (ظفر، ۲۷۱)

حکومتِ عشق: عشق کی حکمرانی۔اصلی معنی پر مشتمل ہے:

ہوئی نہ عام جہاں میں کبھی **حکومتِ عشق**　　سبب یہ ہے کہ محبت زمانہ ساز نہیں (اقبال، ۲، ۳۷۲)

حلقۂ دودِ چراغ گل: حلقہ: گھیرا، کڑا۔چار الفاظ پر مشتمل ہے۔ولی نے محبوب کے لیے گل کا استعارہ کیا ہے اور اس کی زلف کو حلقۂ دودِ چراغ سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ دھواں ہے۔دودِ چراغ جیسی کالی اور اس کا حلقہ حلقہ ہونا، حلقۂ دود جیسا ہے۔یہ عمدہ ترکیب ہے:

تجھ مکھ اُپر ہے رنگ شراب ایاغ گل　　تیری زلف ہے **حلقۂ دودِ چراغ گل** (ولی، ص۱۶۶)

حلقۂ گیسوے خوباں: معنی واضح ہیں۔تین الفاظ پر مشتمل ہے جن سے دو مرکب پیدا ہوئے ہیں:

حلقۂ گیسوے خوباں پہ نہ کر چشم کو وا　　میرا مرت نہیں ہوتا دہنِ یار کے بیچ (میر، ج۲، ۱۹)

گوش من و **حلقۂ گیسوی** یار　　روی من و خاک درمی فروش (حافظ، ص۱۹۲)

حنائے پائے خزاں: خزاں کے پاؤں کی مہندی، بہار کو بوجہ رنگینی کہا ہے۔(۱۵۴) یعنی بہار کے لیے حنائے پائے

خزاں کا استعارہ کیا گیا ہے۔ اس میں محاکات کی خوبی ہے:

حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی　　　دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا (غالب، بیانِ غالب، ص ۸۳)

حیرتِ آئینہ: حیرت اچانک طاری ہونے والی کیفیت ہے جو قلبِ عارفین پر تامل، حضور اور فکر کرنے کے وقت وارد ہوتی ہے اور انھیں تامل اور غور و فکر سے دور لے جاتی ہے۔ (۱۵۵) یہ حیرت ترقی و عروجِ دل کا سبب بنتی ہے، آئینہ سے مراد دل ہے اور حیرتِ آئینہ سے مراد عروجِ دل ہے:

صفائے **حیرتِ آئینہ**، ہے سامانِ زنگ آخر　　　تغیّر آبِ برجا ماندہ کا، پاتا ہے رنگ آخر (غالب، ۲۰۲)

خارِ بیابانِ وفا: غزل میں جہاں بیابان کا لفظ استعمال ہوتا ہے وہاں خار کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ غزل گو شاعر کے لیے معشوق (چاہے مجازی ہو چاہے حقیقی) کے لیے ہر طرح خار کی برداشت کرنا پڑتی ہے۔ خار رکاوٹ کا اشارہ ہے۔ یہ خار **خارِ بیابانِ وفا، خارِ شمعِ آئینہ** اور **خارِ مغیلاں** ہو سکتا ہے۔ خارِ بیابانِ وفا میں محبوب کی بے وفائی کے لیے بیابانِ وفا کا استعارہ کیا گیا ہے اور پھر اس بے وفائی کے دکھ کو خار سے تشبیہ دی گئی ہے جو عاشق کے دل میں چبھ جاتا ہے۔ خارِ بیابان آلام و مصائب کی علامت ہے۔ خارِ شمعِ آئینہ میں غالب نے محبوب کے رخسار کو شمعِ آئینہ سے تشبیہ دی ہے اور محبوب کے رخسار کی بے وفائی کے لیے خار کا استعارہ کیا ہے۔ خارِ مغیلاں مرکبِ اضافی ہے۔ اس کے معنی ہیں: دکھ و اذیت کا کانٹا۔ مکہ معظمہ کے بیابان میں لمبے کانٹوں کو بھی کہتے ہیں۔ اسی طرح خار مغیلاں تعزیہ کی مجالس میں سے ایک مجلس ہے جو واقعۂ کربلا اور امام حسینؑ اور ان کے حامیوں کے قتل اور اسیر ہونے سے متعلق ہے۔ (۱۵۶) فارسی شاعری میں خار مغیلاں کافی مرکزِ توجہ رہا ہے۔ شاہ نصیر اور سعدی کے اشعار میں خار مغیلاں، شدتِ عشق سے گداز اور گوارا لگتا ہے:

اے **خارِ بیابانِ وفا** ہم سے نہ الجھو　　　جا پہنچیں شتابی کہیں منزل کے برابر (شاہ نصیر، ج ۲، ۶۶)

شعلہ رخسارا، تحیّر سے تری رفتار کے　　　**خارِ شمعِ آئینہ**، آتش میں جوہر ہو گیا (غالب، ۳۲)

الفت یہ ہے کہ **خارِ مغیلاں** بھی بعدِ قیس　　　رکھتا تھا معجزہ جو مسیحا زبان پر (شاہ نصیر، ج ۲، ۴۶)

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی　　　پھر وہی پاؤں وہی **خارِ مغیلاں** ہوں گے (مومن، ج ۱، ص ۲۱۸)

ہزار شاخ برہنہ قرین حلۂ گل شد　　　ہزار **خارِ مغیلان** رسیدہ گشت زخاری (مولانا، ص ۵۶۲)

جمال کعبہ چنان می دوانم بہ نشاط　　　کہ خارہای مغیلان حریر می آید (سعدی، ص ۵۹۵)

عشقِ مجازی میں محبوب کے خال کا شمار حسن میں کیا جاتا ہے۔ اکثر اس خال کو **خالِ زنخداں** سے تشبیہ دی جاتی ہے

اور تصوف کی اصطلاح میں خال وہ نقطہ ہے جو کثرت کا مبدا اور منتہ ہے۔(۱۵۷)

کب **خالِ زنخداں** میں اب اس کے جھمکتا ہے　　　　یہ یوسف مصری ہے اور وہ مہِ کنعان ہے (ظفر، ۳۲۷)

خامہ کا مطلب ہے قلم، کلک۔ اس سے تراکیب **خامۂ تقدیر، خامۂ مژگاں** ملتی ہیں۔ ان میں تقدیر اور مژگاں کو خامہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ پہلے شعر میں لوح ،جبیں ،خامہ اور تقدیر میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ شاہ نصیر کا کہنا ہے کہ خامۂ تقدیر انساں کے ہاتھ میں ہے اور وہ اپنی نئی تقدیر بنا سکتا ہے۔ غالب کا پہلا مصرع غم سے آنسو بہانا مراد ہے:

ممکن نہیں جو لوحِ جبیں پر بہ یدِ قدرت　　　　دے از سرِ نو **خامۂ تقدیر** کو جنبش (شاہ نصیر، ج۲، ۱۰۳)

(نقش ہے) دل پہ عجب **خامۂ مژگاں** سے نصیر　　　　تو نے واللہ یہ مجرے ہے کہا باندھ کے ہاتھ

(شاہ نصیر، ج۲، ۴۵۲)

پھر، بھر رہا ہوں **خامۂ مژگاں** بخونِ دل　　　　سازِ چمن طرازیِ داماں کیے ہوئے (غالب، ۲۹۵)

خانہ سے **خانۂ چشم**: آنکھ کی پتلی ،**خانۂ دل** ،**خانہ خرابیِ دل** کی تراکیب موجود ہیں۔ ان میں چشم اور دل کو خانہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ میر نے خانہ دل میں خرابی کا لفظ ڈال کر ایک نئے معنی پیدا کیے ہیں۔ خانہ خرابِ دل، عاشقی سے کنایہ ہے۔ ظفر نے خانۂ چشم کو تشبیہ کے طور پر استعمال کیا ہے اور کلیم نے کنایہ کے طور پر۔ اس سے مراد دیدہ سے پنہاں ہونا ہوتا ہے:

خانۂ چشم میں اک لحظہ نہ ٹھہرا آنسو　　　　لگ گئی جیسے کہ اس طفل کو باہر کی ہوا (ظفر، ج۱، ۲۴)

کی دگر از **خانۂ چشم** قدم بیرون نہی　　　　ز آستانت بردم آنجا خاک دامنگیر را (کلیم، ص۸۹)

خانۂ دل کہ ہو خوں ہونے کا آئیں جس میں　　　　ہے وہ اک بیت کہ سو معنیِ رنگیں جس میں (سودا، ج۱، ۳۳)

آنکھوں سے ہوئی **خانہ خرابیِ دل**، اے کاش　　　　کر لیتے تبھی بند ہم ان دونوں دروں کو (میر، ج۲، ۲۵۹)

خدنگ کا مطلب ہے تیر۔ خدنگ ایک سخت درخت ہے جس کی لکڑی سے نیزہ، تیر اور گھوڑے کا زین بناتے ہیں۔ اسی طرح شاعری میں خدنگ قامت سے کنایہ بھی ہے۔(۱۵۸) اردو غزل میں آہ، نگہ اور نوکِ مژگاں کو نکیلے پن کی وجہ سے خدنگ سے تشبیہ دے کر **خدنگِ آہ، خدنگِ نگاہ، خدنگِ نوکِ مژگاں** کی تراکیب بنی ہیں۔ سراج نے ''خدنگِ نوکِ مژگاں'' کہہ کر دونوں مصرعوں میں عمدہ رابطہ پیدا کیا ہے۔ اس نے نوکِ مژگاں کو خدنگ سے اور ابرو کو شاخِ کماں سے تشبیہ دی ہے۔ ابرو اور پلکوں کی تصویر کشی خوبی سے ہوئی ہے:

جب شبِ فرقت میں اے ناسخ نظر آیا مجھے　　　　میں نے جھنجھلا کر **خدنگِ آہ** مارا چاند کو (ناسخ، ج۲، حصہ ۱، ص ۴۰۵)

ترا خدنگِ نگاہ یوں کہے ہے رستم سے ہے جنگ دور، ابھی سے تو بے حواس نہ ہو (مصحفی، ج۴،ص۳۳۳)

چلانے کوں خدنگِ نوکِ مژگاں ترے ابرو کی کج شاخِ کماں ہوئے (سراج،ص۶۵۶)

خرشیدِ چراغانِ خیال: غالب نے خیال کو چراغان سے تشبیہ دی ہے اور پھر چراغانِ خیال کو خرشید سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ روشنی ہے:

دید حیرت کش، **خرشیدِ چراغانِ خیال** عرضِ شبنم سے، چمن، آئینہ تعمیر آیا (غالب،۲۹)

خرمن: کھلیان، انبارِ غلّہ۔ **خرمنِ امید** اور **خرمنِ دل** کی تراکیب سامنے ہیں۔ امید اور دل کو خرمن سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مرکب اضافی ہیں۔ آتش نے ''امید'' کی تصویر کشی مہارت سے کی ہے۔ اس نے کہا ہے جیسا کہ خرمن لہراتے ہوئے رقص کناں نظر آتا ہے، امید بھی خرمن جیسی خوشخبری سن کر لہراتی ہے:

دم فنا ہوتا ہے دامن کی ہر اک ٹھوکر کے ساتھ **خرمنِ امید** کو ہے برق کا پیغام رقص (آتش، ج۱،ص۴۳۰)

شرارت کیا کہوں ان کی کہ میرے **خرمنِ دل** میں سدا برقِ تبسم سے لگا کر آگ جاتے ہیں (ظفر،۴۲۷)

کسی ایسے شرر سے پھونک اپنے **خرمنِ دل** کو کہ خورشیدِ قیامت بھی ہو تیرے خوشہ چینوں میں (اقبال،۱۳۰)

خسوفِ ماہ: چاند گہن۔ جسم کو خسوفِ ماہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ماہ اور زمین میں رعایت لفظی ہے:

یوں باز اخذِ نور سے ہم کو رکھے ہے جسم جیسے **خسوفِ ماہ** کے حائل زمین ہے (سودا، ج۱،۴۲۷)

خط سے متعلق تراکیب: فارسی میں خط سے مراد لائن، لکیر، لکھائی، سطر، فن خوش نویسی، ابرو اور لبوں پر سبزہ کے معنی لیے جاتے ہیں، جب کہ اردو میں نامہ، زیادہ تر چٹھی اور حجامت کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ تصوف میں اس سے مراد برزخ کبریٰ اور عالمِ ارواح ہے۔ (۵۹) اکثر غزلیات میں خط سے مراد لبوں پر سبزہ کے معنی میں آتا ہے۔ اگر چہ بعض ادیبوں کا یہ خیال ہے کہ خط کا لفظ عورت کے لیے نامناسب ہے، اسی لیے معشوقِ غزل کے حلیہ یا آرائش کے لیے خط وخال استعمال نہیں کرنا چاہیے تاکہ مذکر کی تعیین نہ ہو اور مشخص و معین عورت کے لیے تو نہایت ہی نازیبا ہے۔ خط اعضائے انسانی نہیں ہے بلکہ خارجی و عارضی چیز ہے اور زیب وآرائش بھی۔ (۱۶۰) بے شک دہلی اور لکھنؤ کی شاعری میں خط سے متعلق جو تراکیب ملتی ہیں، امرد پرستی کا ثبوت انھی سے ملتا ہے۔ اس سے متعلق محمد اسلم قریشی کہتے ہیں:

''اردو غزل میں دکنی دبستان سے لے کر غالب کے شاگردوں تک کم وبیش ہر غزل سرا کے دیوان میں کاکل سرکش کے ساتھ سبزہ وخط کا ذکر بھی ضرور ملتا ہے۔ فارسی میں فغانی شیرازی کی تقلید میں جرات

پہلا اردو شاعر ہے جس نے جرات رندانہ سے کام لے کر یہ واضح کر دیا کہ اس کی منظور نظر اور موضوع سخن عورت ہے ورنہ دہلی اور لکھنؤ کی شاعری میں تصوف کی گرم بازاری کی بدولت اور کچھ زوال پذیر معاشرے کی وجہ سے غزل میں مردوں کا چرچا عام تھا۔'' (۱۶۱)

خط اور سبزہ کی تراکیب جہاں ایک ہی معنی میں آئی ہیں، ہم ان دونوں کا ذیلِ خط میں جائزہ لیتے ہیں: **خطِ پشتِ لب، خطِ خوباں**: حسینوں کا چہرہ، **خطِ ذقن**: ٹھوڑی کے لیے ذقن کا استعارہ کیا گیا ہے اور خطِ ٹھوڑی کو ذقن سے تشبیہ دی گئی ہے، **خطِ رخِ نگار، خطِ رخِ یار، خطِ ریحاں**: ماضی کی ایک قسم خط ہے جسے خطِ جلی بھی کہا جاتا تھا۔ اس میں حروف کی بجائے پھولوں کا نقش ہوتا تھا، اسی وجہ سے اسے خطِ گلزار بھی کہا جاتا تھا۔ اسی طرح حسینوں کے نئے اگتے ہوئے مونچھ کے معنوں میں ہے۔ (۱۶۲) **خطِ سبز**: صوفیانہ اصطلاح میں اس سطر کو بھی کہتے ہیں جو غیب کے عالم سے لکھی ہوئی ہو اور کسی کو نہیں معلوم کہ کہاں سے آئی ہے اور کس نے لکھی ہے۔ (۱۶۳) برزخ کو خطِ سبز کہتے ہیں۔ (۱۶۴) خوبان کے رخ پر جو تازہ خط رونما ہو۔ رات کی لکیر کو بھی کہا جاتا ہے۔ (۱۶۵) **خطِ سیہ**: خطِ سیاہ: جامِ جم کی سات سطروں میں چوتھی لائن۔ (۱۶۶) خطِ سبز سے کنایہ بھی ہے (۱۶۷) **خطِ شب رنگ**: ہونٹ کے اوپر کالے اگتے ہوئے بال کا استعارہ، **خطِ مشکبار**: خوشبو لکیر اور حسین محبوب سے کنایہ ہے۔ (۱۶۸) **خطِ نورس، خطِ یار، سبزۂ پشتِ لب، سبز خط**: نورستہ خط جو ہونٹوں کے اوپر نکلتے ہیں۔ **سبزۂ خط**: اس کے بارے میں رفیع الدین بلخی کہتے ہیں کہ: سبزہ خط امرد پرستی کا الزام لگانا زبان دانی سے اپنی ناواقفیت کا اظہار ہے۔ بلوغ سے پہلے بچیوں میں جنسی تفاوت چہرہ پر نمایاں اور بیّن نہیں رہتا۔ اٹھتے شباب میں بہت سی کیفیت ایک خفیف عرصہ کے لیے سرد ملک کی رہنے والی عورتوں میں بھی رونما ہوتی ہے اور پھر سبزہ سے تو ایرانیوں کو وہ نسبت ہے جس کے اظہار کا حق ادا ہی نہیں ہو سکتا۔ (۱۶۹)

سبزۂ خوابیدہ: کبھی سوکھے ہوئے اور کبھی مرجھائے ہوئے سبزہ کے معنوں میں آتا ہے (۱۷۰) **سبزۂ لب، سبزۂ نارستہ، سبزۂ نودمیدہ**: نیا اگا سبزہ، **سبزۂ نورس، سبزۂ نورستہ، مورچۂ خط**: مورچہ: چیونٹی، خط کو سیاہی اور چھوٹا ہونے میں مورچہ سے تشبیہ دی گئی ہے، چناں چہ ہم دیکھتے ہیں خط اور سبزہ سے متعلق رائیں مختلف ہیں۔ کچھ نقادوں کے ہاں یہ امرد پرستی سے وابستہ ہے اور کچھ نقادوں کے ہاں اس کے خلاف رائے ملتی ہے۔ وہ بات جو اہمیت رکھتی ہے یہ ہے کہ سبھی غزل گوؤں کے ہاں یہ تراکیب بکثرت ملتی ہیں۔ خاص طور پر سب سے زیادہ ناسخ اور آتش کے ہاں بہ کثرت نظر آتی ہیں۔ اردو غزلیات میں ان تراکیب کا ایک سمندر موجود ہے جس سے ہم نے چند بوندیں چنی ہیں۔ اکثر اشعار میں خط کو بار بار کہہ کر صنعتِ تکرار پیدا ہوئی

ہے۔ یہ صنعت سلیم کے شعر میں بھی موجود ہے۔ ذوق کا شعر قابلِ ملاحظہ ہے۔ سراج اور غالب کے اشعار میں ترکیب ''خطِ رخِ نگار'' اور ''خطِ رخِ یار'' عارفانہ خیال پر مبنی ہے۔ محبوب حقیقی کے اسرار سے کنایہ ہے۔ ذوق نے ناؤ، خضر، ذقن اور گرداب کہہ کر شعر کو معیاری بنایا ہے۔ تقریباً یہی الفاظ صائب کے آخری شعر میں ملتے ہیں۔ خط، آبِ زندگی، خضر، چشمۂ حیواں۔ دونوں نے خطِ سبز کو چشمۂ حیواں سے تشبیہ دی ہے۔ فارسی اشعار میں خواجو کا شعر عمدہ ہے۔ خواجو نے دوسرے شعرا جیسے خطِ سبز کا وصف کیا ہے لیکن اس کا اندازِ بیان دوسروں سے مختلف ہے۔ اس نے آہ کو خطِ سبز سے تشبیہ دی ہے۔ صائب کے شعر میں ''خطِ سبز'' سے مراد حسن و آرائش ہے۔ بعض شعرا نے ولی اور شاہ نصیر کی طرح خطِ سبز کے ساتھ ہونٹ کے حسن کا بیان بھی کیا ہے۔ انھوں نے سبزۂ خط کو خطِ ریحاں سے اور لبِ لعل کو یاقوت سے تشبیہ دی ہے۔ خاقانی نے سبزۂ خط کے وصف کے ساتھ ہونٹ کو آبِ جو سے تشبیہ دی ہے:

بات اب تو سن کہ جائے سخن حسن میں ہوئی	**خطِ پشتِ لب** کا سبزۂ سیراب سا ہوا (میر، ج ۲، ۱۸)
خطِ پشتِ لب یار آنکھوں میں پھر جاتا ہے	دل کو لہراتا ہے سبزہ جو کنارِ جو کا (آتش، ج ۱، ص ۱۹۱)
آپ سا مجھ کو تو زاہد نہ سمجھ کور سوا	**خطِ خوباں** سے پڑھا ہوں میں خطِ جام تلک (سودا، ج ۱، ۲۵۷)
موج ہے خط یو ترا حسن کے دریا اوپر	**خطِ خوباں** جہاں جس کے اوپر کاہ ہے (حاتم، ص ۱۹۸)
بہ خط رسانده بسی عشق مانکویان را	بیاض دیدۂ ما پر ز **خطِ خوبان** است (سلیم، ص ۹۶)
وہ مثل ہے ناؤ یہ کس نے ڈبوئی خضر نے	لے گیا **خطِ ذقن** دل کو سوئے گرداب کھینچ (ذوق، ج ۱، ص ۲۱۵)
غیر **خطِ رخِ نگار** سراج	کس نے دیکھا ہے **خطِ** قراں سبز (سراج، ص ۴۱۸)
نہ ہوئی ہم سے رقم حیرتِ **خطِ رخِ یار**	صفحۂ آئنہ، جولاں گہِ طوطی نہوا (غالب، ص ۱۴)
ہر نگہ کرتی ہے نظارے کی مشق	خط کوں تیرے **خطِ ریحاں** بوجھ کر (ولی، ص ۱۴۲)
پشتِ لب پر ہے ترے یہ **خطِ ریحاں** ایسا	منہ تو دیکھو لکھے **یاقوت رقم** خاں ایسا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۵۱)
نمودہ لعل لبت ثلثی از خط یاقوت	بنفشہ ات **خطِ ریحان** نوشتہ بر نیران (خواجو، ص ۴۷۸)
جرأتی کو تا تماشای گلستانش کنم	چشم حیران را سفال **خط ریحانش** کنم (صائب، ص ۶۹۹)

ناسخ نے بہ کثرت خطِ سبز اور اس جیسی تراکیب کا استعمال کیا ہے۔ یہاں کے اس شعر میں صنعتِ لف و نشرِ مرتب موجود ہے، وہ گیسوئے شب رنگ کی مناسبت سے شبِ تاریک، خطِ سبز کی مناسبت سے فانوسِ مینا رنگ اور روئے آتشیں کے

لیے شمع کو لایا ہے۔ اس نے خطِ سبز کو فانوسِ مینا رنگ سے تشبیہ دی ہے۔ دوسرے اور تیسرے اشعار میں خطِ سبز و کھیت میں، سبز اور بہار میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

گیسوئے شبرنگ و خطِ سبز و روئے آتشیں — ہے شبِ تاریک اور فانوسِ مینا رنگ و شمع (ناسخ، ج ۱، ص ۱۴۹)

ہم مواس کے خطِ سبز سے کیا چاہتے ہو — شاید اس کھیت میں تم کھیت رہا چاہتے ہو (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۹۹)

کیا ہے اس کے خطِ سبز نے مجھے مجنوں — بہار آئی ہے کیوں جوش میں نہ ہو سودا (ظفر، ۶۸)

آن خطِ سبز کہ از شمع رُخت دود بر آورد — دود آہی ست کہ در آتش روی تو رسیدہ ست (خواجو، ص ۱۹۰)

اختیارِ لب خود را بہ خطِ سبز مدہ — نتوان داد بہ طوطی شکرستانی را (صائب، ص ۵۰)

مصحفی کے شعر میں خطِ سیہ سے مراد پشتِ لب پر سبزہ ہے حال آنکہ خاقانی کے شعر میں اس سے مراد جامِ شراب کی چوتھی لائن ہے:

خطِ سیہ میں جو رخ اس کا ہوتا جائے نہاں — نہ کیونکہ پھر مجھے یاد آئے چاند کا گہنا (مصحفی، ج ۴، ص ۵۳)

بہ جامِ عشق تو می تا خط سیاہ دہند — منم کہ سر بہ خطِ آن خط سیاہ نہم (خاقانی، ص ۶۳۱)

خطِ شب رنگ رکھتا ہے عداوت حسن خوباں سے — کہ جیوں خفاش ہے دشمن شعاعِ آفتابی کا (ولی، ص ۹۲)

گلِ گلاب کی جیوں آس پاس ریحاں ہے — عیاں ہوا ترے رخسار پر خطِ شب رنگ (سراج، ص ۴۴۷)

ناسخ کے شعر میں خطِ مشکبار سے مراد لبوں پر سبزہ ہے اور صائب کے شعر میں مراد حسین محبوب ہے:

ناسخ کمالِ یار پہ جوشِ بہار ہے — کیا روئے سرخ پر ہے خطِ مشکبار سبز (ناسخ، ج ۱، ص ۱۴۲)

صائب مرا بہ سرمۂ خلق احتیاج نیست — آن خطِّ مشکبار مرا در نظر بس است (صائب، ص ۲۵۶)

تمہارے خطِّ نورس کی طرح ہے جب کہ لہراتا — عجب رغبت سے آہو سبزۂ صحرا کو چرتے ہیں (آتش، ج ۱، ص ۵۷۲)

سبزے سے خطِ یار کے ہوتا ہے غم غلط — کیوں کر کہیں نوشتۂ قسمت کو ہم غلط (آتش، ج ۱، ص ۴۳۴)

سبزۂ پشت لب یار دلاتے ہیں یاد — گھول کر شہد میں دشمن مجھے سم دیتے ہیں (مومن، ج ۱، ص ۱۴۲)

دیکھ اے اہلِ نظر سبزۂ خط میں لب لعل — رنگ یاقوت چھپا ہے خطِ ریحان میں آ (ولی، ص ۷۵)

چون جلوہ گاہ سبز خطان شد مقام دل — ما را دگر بہ سبزہ و صحرا چہ احتیاج (ہلالی، ص ۳۹)

مسیں بھیگی ہیں اس کی سبزۂ خط کی ہدایت سے — مسیح و خضر کو پہنچی بشارت زہر کھانے کی (میر، ج ۳، ۲۳۰)

سبزۂ خط سے تری نشۂ بنگ آ ہی گیا — کیوں نہ یہ چشم گلابی ہو کہ رنگ آ ہی گیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۳۶۱)

افلاس سے کھایا کیے غم سبز خطوں کا — افسوس کہیں زہر بھی ہم کو نہ ملا قرض (مومن، ج ۱، ص ۱۰۵)

سبزۂ خط سے ترا کاکلِ سرکش نہ دبا — یہ زمرد بھی حریفِ دمِ افعی نہ ہوا (غالب، ص ۱۶۴)

سبزۂ خط سے قرارِ دل بیتاب ہوا — کشتہ اس بوٹی سے آخر کو یہ سیماب ہوا (اکبر، ج ۱، ص ۳۹)

می تا خط جام آر برنگ لب جوی — کز سبزۂ خط سبزہ بر آور دلب جوی (خاقانی، ص ۹۳۷)

سبزۂ خط تو دیدیم وز بستان بہشت — بہ طلبکاری این مہر گیاہ آمدہ ایم (حافظ، ص ۲۵۲)

از سبزۂ خط تو چکد آب زندگی — این خضر ناز چشمۂ حیوان نمی کشد (صائب، ص ۳۹۳)

خواجہ میر درد صوفیانہ شاعری میں شہرت رکھتا ہے۔ اس کی شاعری میں خط اور اس سے وابستہ تراکیب سبزۂ خط جیسی ملتی ہیں۔ کیا وہ امرد پرستی کی بنیاد پر ہے؟ اس کے بارے میں رائے دینا مشکل ہے اسی وجہ سے ہم خلیل الرحمن داؤدی کی رائے پر اکتفا کرتے ہیں:

''خواجہ میر درد اگر چہ صوفی شاعر تھے، ان کے یہاں اسرارِ معرفت، رموزِ تصوف اور اخلاقیات کے نہایت عمدہ اشعار ملتے ہیں لیکن ان کے ہر شعر کی توجیہ کر کے اسے حقانی نہیں کہہ سکتے۔ یہ مانا کہ ان کا محبوب ذاتِ باری تعالیٰ ہے لیکن بعض اشعار ایسے ہیں کہ ان کی کوئی توجیہ یا تاویل پیش نہیں کی جاسکتی اور وہ قطعاً مجاز ہی کہلائیں گے۔ ان میں سے بعض کو اگر مبتذل کہہ دیں تو بے جا نہ ہوگا۔ محبوب کے 'خط' سے ہم اللہ تعالیٰ کے رخِ روشن کا سبزہ تو مراد نہیں لے سکتے۔ ایسے اشعار کو جن میں سبزۂ خط آیا ہے، یقیناً امرد پرستی پر محمول سمجھیں گے۔ یہ دوسری بات ہے کہ درد نے ایسے اشعار روایۃً اور رسمی طور پر کہے ہوں۔'' (۱۷۱)

آتش کے شعر میں ''سبزۂ نورس'' کو جاں بخشی ہے۔ وہ خط سیہ کو رشکِ باغ کہتا ہے پھر کہتا ہے اس سبزے نے رخسار کو جو صبحِ بہار جیسا ہے شام کی طرح تاریک بنا دیا ہے: جرات نے سبزۂ نورستہ کو نئے معنوں میں پیش کیا ہے۔ پہلے مصرعے میں اس کو نوکِ سناں سے تشبیہ دیتا ہے، دوسرے مصرعے میں نیشِ عقرب سے۔ ناسخ بھی خط کو لشکرِ موج سے تشبیہ دیتا ہے اور تلمیح سلیمانی کے ذریعے شعر کے حسن کو ابھارتا ہے:

ہم گلشنِ دوراں میں اے خفتگی طالع — سرسبز تو ہیں لیکن جوں سبزۂ خوابیدہ (درد، ۱۸۹)

خضر از سبزۂ خوابیدہ گرانخیز تر است　　آتش شوق اگر در تہ پای تو بود (صائب، ق، ج ۴، ص ۱۷۲۰)

اے ولی سبزۂ لب دلبر　　خوش نمائی میں ہے خط یاقوت (ولی، ص ۱۲۳)

سبزۂ نارستۂ خط کی رعایت چاہیے　　تیرے رخ کو دوں مثال آئینۂ فولاد سے (ناسخ، ج ۱، ص ۷۰۴)

سبزۂ نودمیدہ نے مارا　　گرد رخسار جاں بوسے کا (انشا، ج ۱، ص ۳۲)

خطِ سیہ ہوا رخِ پرنور رشکِ باغ　　صبح بہار سبزۂ نورس نے شام کی (آتش، ج ۲، ص ۱۹۵)

سبزۂ نورستہ کچھ تنہا نہیں نوکِ سناں　　ہے گلِ طرّہ بھی گویا نیشِ عقرب باغ میں (جرات، ج ۱، ص ۵۲۳)

لشکرِ مورچۂ خط ہو کہیں کبر شکن　　ہر پری چہرہ کو دعوائے سلیمانی ہے (ناسخ، ج ۱، ص ۳۵۵)

خلشِ آرزو: خلش: کھٹک، چبھن۔ آرزو نہ پوری ہونے کی وجہ سے خلش سے تشبیہ دی گئی ہے جو دل وجان میں چبھ جاتی ہے:

تابِ وصال اس سمن اندام کو کہاں؟　　بس بس نہ چھیڑ، اے **خلشِ آرزو!** مجھے (شیفتہ، ۱۵۶)

خلوت خانۂ دل: خلوت خانہ: عبادت و ریاضت کی جگہ۔ مرکب اضافی ہے۔ دل کو خلوت خانہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ حافظ صرف ترکیب ''خلوت دل'' کو لایا ہے:

میرے **خلوت خانۂ دل** کی بھی اک دن سیر کر　　جان من! ہے چشم یہ دیوان خانے سے جدا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۷۰)

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد　　دیو چو بیرون رود فرشتہ درآید (حافظ، ص ۱۵۷)

خمیازہ کا مطلب ہے حرکت دینا، انگڑائی۔ شوق وآرزو سے کنایہ ہے۔ (۱۷۲)۔ فارسی شاعری میں اس سے کوئی خاص ترکیب بنتی نظر نہیں آتی، لیکن اردو کے مختلف غزل گوشعرا نے اس ترکیب کی طرف کافی توجہ دی ہے: **خمیازۂ آغوش:** وصال کے شوق سے کنایہ، **خمیازۂ ساحل:** ناامیدی وشکست سے کنایہ۔ **خمیازۂ ساغر:** عشق کے میلان سے کنایہ، **خمیازۂ صبح:** صبح سویرے ہونے سے کنایہ، ان تراکیب میں آغوش، ساحل، ساغر اور صبح کو خمیازہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ خمیازہ خواہش کا استعارہ ہے۔ پہلے شعر میں بدن اور آغوش میں، دوسرے میں موج وساحل، تیسرے میں مے وساغر اور آخری شعر میں خورشید وصبح میں مراعاۃ النظیر ہے۔ غالب کا پہلا شعر حسن سے بھرپور ہے۔ پہلے مصرعے میں ناامیدی کی طرف اشارہ ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے میں وہ ''خمیازہ ساحل'' کہہ کر اس کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتا ہے۔

''مضامینِ خمار'' کی مناسبات سے لفظ خمیازہ آیا ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں خنجر، شہید اور تلوار میں رعایت لفظی موجود ہے۔ یہ شعر فنی اور معنی کے اعتبار سے معیاری ہے۔ محبوب کی پلکوں کی اداؤں کو خنجر سے اور مسکراہٹ کو تلوار سے تشبیہ دی گئی ہے :

دیکھنا تجھ قد کا اے نازک بدن　　باعثِ خمیازۂ آغوش ہے(ولی،ص۲۸۰)

ناامیدی نے ،بتقریبِ مضامینِ خمار　　کوچۂ موج کو خمیازۂ ساحل باندھا(غالب،۱۵)

اسد،وحشت پرستِ گوشۂ تنہائی دل ہوں　　برنگِ موجِ مے،خمیازۂ ساغر ہے،رم میرا(غالب،ص۱۶)

جام خجلت کن خورشید ہمیں دے ساقی　　دیکھ برہم زن مستی ہے یہ خمیازۂ صبح (انشا،ج۱،ص۱۱۸)

خنجر کا استعمال قتل کے لیے ہوتا ہے۔اکثر قاتل خنجر کو دل میں گھساتا ہے۔عشق،محبوب کا غمزہ،اس کے مژگاں اور اس کی ناز وادا خنجر کی طرح عاشق کے دل میں گھس جاتے ہیں۔اس طرح خنجر سے یہ تراکیب بنتی ہیں: **خنجرِ عشق،خنجرِ غمزۂ خونیں،خنجرِ مژگاں** اور **خنجرِ ناز**۔ان تراکیب میں تشبیہی وصف موجود ہے:

خنجرِ عشق نے احسان کیا سرپہ مرے　　جاں کندن کبھی آساں نہ ہوا تھا سو ہوا(سراج،ص۳۰۸)

مزہ رکھتا ہے زخمِ **خنجرِ عشق**　　کبھی اے بوالہوس کھایا تو ہوتا ہے(ظفر،ج۱،۱۷)

خنجرِ غمزۂ خونیں کا ہوں میں کس کے شہید　　خون جائے ہے جو ہرِ زخم سے کفنانے کے بعد(ظفر،۱۳۰)

چیز کیا ہوں جو کریں قتل وہ انکھیاں مجھ کو　　پھیر گئے،دیکھ کے،منہ **خنجرِ مژگاں** مجھ کو(سودا،ج۱،۳۵۶)

شہیدِ ناز ہوں میں **خنجرِ مژگانِ** قاتل کا　　تبسم کیوں کرے ہے جوہرِ تلوار کیا باعث(شاہ نصیر،ج۱،۴۲۹)

نازبو گل کی جگہ اس کے جھڑے مرقد پر　　**خنجرِ ناز** سے تیرا جسے جوبن مارے(شاہ نصیر،ج۳،۸۰)

خندۂ شرر: شرر: انگارا۔خندہ کو شرر سے تشبیہ دی گئی ہے۔وجہ شبہ چمک ہے:

ذرا ہو گرمیِ صحبت تو خاک کردے چرخ　　مرا سرور ہے گل **خندۂ شرر** کا سا(مومن،ج۱،ص۶)

خندۂ گل: محبوب کی ہنسی۔محبوب کے لیے گل کا استعارہ کیا گیا ہے۔سبھی غزل گوؤں نے اس ترکیب کا استعمال کیا ہے۔پہلے شعر میں گل اور شبنم میں مراعاۃ النظیر اور خندہ و ہنسی میں مترادف کی خوبی ہے۔دوسرے شعر میں چمن،گل اور شبنم میں مراعاۃ النظیر ہے۔سراج کے شعر میں خندۂ گل سے مراد محبوب کی ہنسی ہے اور سودا کے شعر میں اس سے مراد خوشی کا احساس ہے:

خندۂ گل ہے گریۂ شبنم　　ہے ہنسی یار کی مرا روناں(سراج،ص۴۷۸)

چمنِ دہر میں توام ہے سدا شادی و غم　　**خندۂ گل** نہ رہے گریۂ شبنم سے دور(سودا،ج۱،۱۸۰)

خواہشِ مردہ: خواہش پوری نہ ہونے سے کنایہ ہے۔مرکب وصفی ہے:

ہزاروں **خواہشِ مردہ** نے سر دل سے نکالا ہے　　قیامت جی پہ ہے دیدار کو ٹک علم کرے اب(میر،ج۲،۱۰۳)

خورشیدِ لبِ بام: عمر کے آخری دم سے کنایہ ہے۔(۱۷۳) اس میں صنعتِ کنایہ ہے:

مثلِ **خورشیدِ لبِ بام** ہوں پل کا مہماں شام کے ہوتے تو میں منہ ہی چھپا جاؤں گا (مصحفی، ج ۳، ص ۷۳)

پیری میں رہا روشنی فکر سے عالم **خورشیدِ لبِ بام**، چراغِ سحری کا (آتش، ج ۱، ص ۲۸۲)

خورشیدِ عمرِ من بہ **لبِ بام** بوسہ زد تا کی بہ حرف مہر نگردد زبانِ تو (صائب، ص ۷۵۲)

خوش خوانیِ سحرِ صیاد: صیاد، محبوب کے لیے استعارہ ہے۔ محبوب کی ناز وادا کی جادو۔ مراد محبوب کا فریب ہے: اس میں استعارہ و کنایہ کی خوبی ہے:

اسیر میر نہ ہوتے اگر زبان رہتی ہوتی ہماری یہ **خوش خوانیِ سحر صیاد** (میر، ج ۲، ۱۲۶)

خوش طالعیِ صبح: مراد خوش نصیبی ہے۔ نصیب کے لیے صبح مستعار لیا گیا ہے:

خوش طالعیِ صبح تو اس منہ پہ ہے سفید پھرتا ہے مہ بھی اس ہی سعادت کے واسطے (میر، ج ۲، ۳۱۱)

خونِ جگر: شدید دکھ سے دوچار ہونا۔ غم ودکھ اور خونیں آنسو سے کنایہ ہے۔ خون کا لفظ فارسی شاعری میں بکثرت استعمال ہوا ہے۔ مثلاً حافظ کی غزلیات میں ۱۰۶ دفعہ آیا ہے۔(۱۷۴) سودا اور حافظ دونوں آنسو کو خونِ جگر کا سلسلہ جانتے ہیں لیکن سودا نے اس سلسلے کو تمثیل نگاری کی ہے۔ خونِ جگر کو شراب اور آنسوؤں کو ابرِ بہار سے تشبیہ دی ہے:

خونِ جگر شراب و ترشح ہے چشمِ تر ساغر مرا اگر و نہیں ابرِ بہار کا (سودا، ج ۱، ۳۷)

سحر سرشک روانم سرِ خرابی داشت گرم نہ **خونِ جگری** گرفت دامنِ چشم (حافظ، ص ۲۳۳)

خونابۂ دل یا خونابِ دل: خونابہ: آب کا مزید علیہ، خون خالص۔ مجازاً اشک۔(۱۷۵)

زہر کا گھونٹ ہے یہ شربت **خونابۂ دل** ہے بلانوش کا کام، اہل ہوس کوں مشکل (سراج، ص ۴۵۰)

خونِ وفا: وفاداری تمنا مراد ہے۔ وفا عاشق سے متعلق ہے۔ محبوب اپنے ظلم سے عاشق کا خون بہاتا ہے۔ خون وفا، خونِ عاشق کا استعارہ ہے:

شوخیِ رنگِ حنا، **خونِ وفا** سے کب تک؟ آخر، اے عہد شکن، تو بھی پشیماں نکلا (غالب، ص ۱۴)

خیرہ چشمی بختِ سیاہ: خیرہ چشمی گستاخی و بے شرمی سے کنایہ ہے۔ مراد بدنصیبی کی گستاخی ہے۔ صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے:

کیا روؤں **خیرہ چشمیٔ بختِ سیاہ** کو واں شغل سرمہ ہے ابھی یاں نیل ڈھل گیا (مومن، ج ۱، ص ۵)

خیلِ اشک: خیل: گروہ۔ آنسوؤں کا گروہ۔ بہت سے آنسو بہنا مراد ہے۔ مرکبِ اضافی ہے:

دل کو اس کوچے میں تیرے اب چلے ہے خیلِ اشک   ہوئے گی بے وجہ واں اطفال و دیوانے میں دھوم

(سودا، ج ۱، ۲۷۷)

خیمہ سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **خیمۂ ابر بہار**: ابر بہار کو خیمہ سے تشبیہ دی گئی ہے، **خیمۂ ابر سیہ**: کالے بادل کو جو برسنے والے ہیں خیمہ سے تشبیہ دی گئی ہے، **خیمۂ افلاک** : آسمان سے کنایہ ہے۔ (۱۷۶) **خیمۂ چرخ کہن**: چرخ کہن آسماں کا استعارہ ہے، آسمان کو خیمہ سے تشبیہ دی گئی ہے، **خیمۂ شب**: رات میں آسمان سے کنایہ ہے۔ (۱۷۷)

خیمۂ گل: پھول کو خیمہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ان اشعار میں ترتیب سے باراں و ابر، ابرو آسماں، افلاک اجرام، گنبد و چرخ کہن، چمن و گل و بہار میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ آتش کے پہلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے لبوں پر سبزہ کو خیمۂ ابر سے استعارہ کیا ہے۔ یہ تصویر کشی کا عمدہ نمونہ ہے۔ شاہ نصیر نے آنکھوں کے لیے خیمۂ شب کو استعارہ کیا ہے اور اس سے مراد ظلم و جفا ہے۔ اسی طرح مسعود سعد کے شعر میں ''خیمۂ شب'' سے مراد ناامیدی ہے:

ہوا ہے آج (جل تھل) یہ موج باراں سے   کدھر کو **خیمۂ ابرِ بہار** نکلا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۲۷۶)

فرشِ سبزہ پر لبِ جو مجھ کو پینی ہے شراب   **خیمۂ ابرِ سیہ**، اے آسماں! استادہ ہو (آتش، ج ۲، ص ۲)

سر بلندی کو یہاں دل نے نہ چاہا منعم   ورنہ یہ **خیمۂ افلاک** پرانا کیا تھا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۴۲)

خیمۂ افلاک شود بادسر   رایت اجرام شود خاکسار (مجیر بیلقانی، ص ۱۰۸)

بانپے گنبد اگر اک اپنی دودِ آہ سے   لاکھ نکلیں **خیمۂ چرخِ کہن** پر اعتراض (ظفر، ۱۷۵)

عبث مجنوں تلاشِ یار میں تو دشت پیا ہے   سوادِ چشمِ آہو **خیمۂ شب** رنگ لیلیٰ ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۲۹۲)

طناب تافتہ باشد بدان امید کہ باز   ز صبح **خیمۂ شب** را مگر طناب کنند (مسعود سعد سلمان، ص ۵۹۰)

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں **خیمۂ گل**   یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد؟ (اقبال، ۳۴۸)

داغ: فارسی میں دھبہ، سیاہی مائل نشان، صحت شدہ زخم کا نشان، کسی کی موت کا غم، گرمی، سوزش، جلن کے معنوں میں ہے۔ غالب نے غم ہائے فرقت، محبوب کی جفا کاریوں، محبوب کی بے وفائیوں وغیرہ کے معنوں میں اس لفظ کا استعمال کیا ہے۔ داغ روشنی نہیں دیتا۔ اس کو چراغوں سے تشبیہ دینا بھی نئی چیز ہے۔ اس سے ترکیب **داغِ حرماں** جو یاس و محرومی کی علامت بنی ہے۔ یہ مرکبِ اضافی ہے اور کنایاتی وصف رکھتی ہے:

داغِ حرماں ہے خاک میں بھی ساتھ   جی گیا پر نہ یہ نشاں گیا (میر، ج ۲، ۲۷)

ہچوابروی بتان طاقم زاہل نظم ونثر لاجرم برجبہٗ دل داغ حرمان یافتم (شمس طبسی، ص۵۹)

دامِ تمنا: دام: جال۔ تمنا کو دام سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مرکب اضافی ہے۔ اس ترکیب میں موسیقی کی خوبی ہے:

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے؟ مرے دامِ تمنا میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی (غالب، ۲۵۶)

دامن یا داماں غزل میں قابلِ توجہ لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں: آنچل۔ انگرکھے یا قبا کا وہ حصہ جو نیچے لٹکا رہتا ہے۔ کسی چیز کا کنارہ۔ پہاڑ کے نیچے کی زمین جیسے دامنِ کوہ۔ (۱۷۸) اصلی معنی کے علاوہ داماں یا دامن سے غیر حقیقی معانی بھی وابستہ ہیں، جن میں صنعتِ کنایہ پوشیدہ ہے اور اکثر محاورات کی شکل میں استعمال ہوتے ہیں۔ فارسی میں ایک محاورہ ہے: دامنِ کسی را گرفتن: کسی کا التجا کرنا، کسی کی منت ماننا، کسی کے پاؤں پکڑنا، کبھی بھی کسی کی پاکی یا ناپاکی کے لیے دامن کا استعارہ لیا جاتا ہے۔ اس موقعے پر پاک دامنی یا ناپاکی کا لفظ تمثیل بنتا ہے۔ کہیں بھی دامن سے مراد کسی چیز کی وسعت ہے۔ اس حالت میں دامن سے پہاڑ کے نیچے زمین (دامنِ کوہ) کے معنی نکلتے ہیں۔ یہ سب پہلو اکثر تراکیب میں دکھائی دیتے ہیں۔ اور ان میں سے کونسا کنایہ نکلے گا؟ یہ شاعر کے شعر کی وضاحت سے معلوم ہوگا۔ فارسی شاعری خاص طور پر فارسی غزلیات میں ''دامن'' کی زیادہ اہمیت ہے۔ مثال کے طور پر سعدی نے اپنی غزلیات میں اس لفظ کا ۵۷ دفعہ استعمال کیا ہے (۱۷۹) اردو غزل میں بہت سی خوبصورت تراکیب اس سے بنتی نظر آتی ہیں۔ **دامنِ آلودۂ عصیاں:** عصیاں و سرکشی کو ناپاکی سے تشبیہ دی گئی ہے، اس میں صنعتِ تشبیہ ہے، **دامنِ آئینہ:** دل کی وسعت کا استعارہ، **دامنِ ابر:** وسعتِ بادل، پورے بادل سے کنایہ، **دامنِ بادِ بہاری:** بادِ بہاری کی چمک اور نوازش مراد ہے، **دامانِ چشمِ تر:** بھیگے گال سے کنایہ ہے، **دامانِ خیالِ یار:** یار کی پوری یادوں سے کنایہ ہے، **دامانِ داغ:** زخم کی وسعت سے کنایہ ہے۔ **دامنِ دشت:** وسعتِ دشت، **دامنِ دل:** کنایۂ دل ہے، **دامنِ ساحل:** ساحل کے کنارے سے کنایہ ہے، **دامانِ شب:** شب کا آخری حصہ (۱۸۰) **دامنِ شعلہ:** سودا کے شعر کے مطابق شعلہ محبوب کے غضب کا استعارہ ہے اور دامنِ شعلہ سے مراد محبوب کے غصے و غضب کی منت ماننا ہے، **دامانِ صبا:** بادِ صبا کی وسعت سے کنایہ، **دامنِ صحرا:** پہاڑ کے نیچے جو وسیع میدان ہے، **دامنِ صحرائے دل:** پورے دل سے کنایہ، **دامنِ طولِ امل:** پوری آرزو، آرزو کی پہنائی اور لمبائی، **دامانِ عرش:** وسعتِ عرش، **دامانِ گل:** گل محبوب کا استعارہ ہے، **دامنِ گور:** گور کی وسعت، **دامانِ مژگان:** مژگان کا آخری حصہ، (۱۸۱) **دامانِ نگاہِ واپسیں:** نگاہِ واپسیں سے مراد آخری نگاہ ہے۔ جتنے مضاف الیہ ان تراکیب میں ہیں ان کی پہنائی و وسعت مدِ نظرِ شاعر ہے، یا ان کے نیچے حصے اور یا ان کے قدم پر گرنا۔ ان میں سب سے زیادہ دامنِ دل، دامنِ شب اور دامنِ مژگاں سبھی غزل گوؤں کے ہاں بکثرت ملتی ہیں۔ اب یہ

اشعار دیکھ لیجیے:

بسکہ وقتِ گریہ نکلا تیرہ کاری کا غبار | **دامنِ آلودۂ عصیاں** گراں تر ہو گیا (غالب، ۳۲)

ہے عرضِ جوہرِ خط و خالِ ہزار عکس | لیکن ہنوز **دامنِ آئینہ** پاک ہے (غالب، ۱۱۷)

دامنِ ابر نچڑتا ہے جو اتنا، شاید | کسی عاشق کے ہوا دیدۂ تر سے پیوند (سودا، ج ۱، ۱۷۳)

آتش گل سے کیا ہے مری طینت کا خمیر | **دامنِ بادِ بہاری** مجھے بھڑکاتا ہے (آتش، ج ۲، ص ۱۶۶)

وسعت بیاں کروں کیا **دامانِ چشمِ تر** کی | رونے سے میرے کیا کیا ابرِ سیہ تر آئے (میر، ج ۳، ۲۳۶)

غالب کے اس شعر اور دامانِ خیالِ یار کے بارے میں سید عابد علی عابد کا یہ خیال ہے کہ مطابقتِ الفاظ و معنی کے اعتبار سے 'دامان' کا الفِ کشیدہ 'خیالِ یار' کی وسعت، پہنائی اور طول کی طرف اشارہ کرتا ہے اور غالب ناامیدی سے مخاطب ہو کر ہمیں یہ سمجھانا چاہتا ہے کہ 'دامانِ خیالِ یار' اس طول اور پہنائی کے باوجود مجھ سے چھوٹا جائے ہے۔ ناامیدی، حرماں اور تحیرّ کی کیفیت جو پیدا کرنی مطلوب تھی، وہ 'دامانِ خیالِ یار' میں الف کی تکرار نے اور بالخصوص 'دامان' میں الف کی موجودگی نے پیدا کر دی۔ (۱۸۲)

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی! کیا قیامت ہے | کہ **دامانِ خیالِ یار** چھوٹا جائے ہے مجھ سے (غالب، ۲۲۵)

ذیل میں درج شدہ اشعار میں داغ، دشت، دل، شب اور شعلہ کی پہنائی کو دامن سے تشبیہ دی گئی ہے لیکن فارسی شاعر صائب کے شعر میں ''دامنِ شب'' سے مراد طولِ شب میں التجا کرنا اور دعا مانگنا ہے:

ہمارے آبلۂ پا کی دولت اے وحشت | گھر میں سیکڑوں **دامانِ داغ** کو لگتے (ظفر، ۴۶۳)

دامنِ دشت ہے پر لالہ و گل سے یارب | خونِ عاشق بھی کہیں ہووے بہارِ دامن (درد، ۱۷۳)

خارِ غم سیں شوخ گل رخسار کے | **دامنِ دل** ہے گریباں کی مثال (سراج۔ ص ۴۵۶)

چلیے بغل میں لے کے گلابی کسو طرف | **دامانِ دل** کو کھینچے ہے ساقی ہوائے گل (میر، ج ۳، ۱۱۵)

دامنِ شب ہے سیہ، ملتا ہے منہ سے خاک چرخ | کس کو اس ماتم کدہ میں ہوشِ خاکستر رہا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۵۵)

کروں میں اے جنوں بے یار کب تک چاک پیراہن | کہیں ہو **دامنِ شب** سے گریبانِ سحر پیدا

(ناسخ، ج ۲، حصہ ۱، ص ۱۱۹)

مدار از **دامنِ شب** دست وقت عرض مطلبہا | کہ باشد بادبان کشتیٔ دل دردامِ شبہا (صائب، ص ۱۵۶)

خوے تیری نہیں پاتا جو کہیں جائے فرار **دامنِ شعلہ** میں لیتا ہوں پنا ہے گا ہے (سودا، ج ۱، ۴۶۷)

دامنِ صبا سے مراد صبا کے پیچھے جو اس کا آخری حصہ ہے اور باقی اشعار میں صحرا، صحرائے دل (اول دل کو صحرا سے تشبیہ دی گئی ہے) طول امل (خواہش کی لمبائی)، عرش اور گور کی وسعت کو دامن سے تشبیہ دی گئی ہے۔ غالب نے ''تہ دامانِ ظبط'' سے مراد یہ لی ہے کہ جیسا صبا کے داماں میں وسعت ہے مجلسِ شعلہ زاروں میں میرا غم و سوز سب سے زیادہ ہے اور اس کی وسعت ہے:

مجلسِ شعلہ زاراں میں جو آجاتا ہوں شمع ساں، میں تہِ **دامانِ صبا** جاتا ہوں (غالب، ص ۴۱۰)

اشک نے میرے ملائے کتنے ہی دریا کے پاٹ **دامنِ صحرا** میں ورنہ اس قدر کب گھیر تھا (درد، ۱۲۰)

دامنِ صحرا میں کیا وسعت ہے جو دل میں نہیں موند کر آنکھیں گریباں میں ٹک سر ڈال دیکھ (میر، ج ۳، ۱۸۵)

دامنِ صحرائے دل میں گردبادِ نالہ سے اک غبارِ خاطرِ عالم سمٹ کر آ گیا (ظفر، ۴۱)

نورِ باطن کی تجلی حرصِ دنیا میں کہاں **دامنِ طولِ امل** اس راہ میں حق پوش ہے (اکبر، ج ۲، ص ۴۳)

شبِ فراق ہے، چشم! اس قدر تو لازم تھا کہ جوشِ گریہ سے **دامانِ عرش** تر ہوتا (قائم، ج ۱، ۳۰)

دامانِ گل سے مراد پاکیِ گل ہے۔ گل محبوب کا استعارہ ہے۔ گل و بلبل میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

شبنم سے آنسوؤں کی مرے دیکھو صفا بلبل تجھے بہ پاکیِ **دامانِ گل** قسم (مصحفی، ج ۱، ص ۲۶۳)

نالہ و فریاد میں گزرے تجھے جوں عندلیب **دامنِ گل** سے رہے تیرا گریباں چاک تر (سودا، ج ۱، ۱۹۴)

مشتِ خاک اپنی ہوں گردوں کے حوالے کرتا **دامنِ گور** مرے سامنے پھیلاتا ہے (آتش، ج ۲، ص ۱۶۶)

وہ گریہ آہ جو تھا موج زن گریباں تک سو آج **دامنِ مژگاں** بھی اس سے نم نہ ہوا (قائم، ج ۲، ۳۷)

جنبشِ **دامنِ مژگاں** سے ابھی اپنے بستر پہ سے اڑ جائے گا (جرات، ج ۱، ص ۶۵)

دامنِ مژگاں ایسی ترکیب ہے جو سبھی غزل گوؤں کے ہاں ملتی ہے لیکن ذوق نے اپنی صلاحیت بروئے کار لا کر اس ترکیب اور دوسرے الفاظ میں ایک مضبوط رشتہ باندھا ہے۔ چادر و دامن اور مژگاں و اشک میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ ادھر دامنِ مژگاں و جوشِ اشک کی مناسبت سے چادر، آبِ رواں اور رومال آئے ہیں جن سے صنعتِ لف ونشر پیدا ہوئی ہے۔ غالب کے شعر میں ترکیب ''دامانِ نگاہِ واپسیں'' سامنے ہے اور یہ عمدہ ترکیب ہے۔ واپسیں نگاہ کی وسعت سے کنایہ ہے۔ مژگاں اور نگاہ میں مراعاۃ النظیر ہے:

دامنِ مژگاں سے جوشِ اشک کا یہ حال ہے   چادرِ آبِ رواں منہ پر مرے رومال ہے (ذوق، ج ۱، ص ۳۷۸)

نفس، حیرت پرستِ طرزِ نا گیرائی مژگاں   **مگر یک دست و دامانِ نگاہ واپسیں** پایا (غالب، ۲۴)

دانشِ برہانی: مدلّل دانش۔ مرکب اضافی ہے۔ حقیقی معنوں پر مبنی ہے:

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی   ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی (اقبال، ۳۵۶)

دخترِ رز یا دخت رز: دختِ رز، دختر رز، دخترِ عنب، دختِ تاک، یہ سب مرکبِ اضافی ہیں۔ اس کا مطلب ہے انگور سے بنی ہوئی شراب۔ لعل سی شراب سے کنایہ ہے اور مجازاً شراب، سرخ شراب ہے۔ (۱۸۳) فارسی اور اردو غزلیات میں بکثرت اس ترکیب کا استعمال ہوا ہے۔ کبھی کے ہاں اس کے مجازی معنی یعنی سرخ شراب مراد ہے۔ کہیں صوفی عشق الٰہی سے بیقرار ہو کر سلوک کے لیے شراب کا استعارہ کرتا ہے۔ کبھی عشق مجازی کے نشے کو شراب اور اس کے لوازمات سے تشبیہ دیتا ہے، اور کبھی وہ مے خانہ جا کر دیکھی ہوئی چیزوں کو شاعری میں سناتا ہے۔ یہ شعر سے معلوم ہوگا کہ اس سے کونسی شراب مراد ہے؟ کیا شراب سے مراد عشقِ الٰہی کا نشہ ہے؟ یا حقیقی شراب مراد ہے! اس سوال کے جواب میں مختلف شعرا کے بارے میں مختلف رائیں ملتی ہیں، جو بات ہمارے لیے اہم ہے وہ یہ ہے کہ دخترِ رز شراب کا استعارہ ہے۔ ان اشعار میں جو نمونے پیش کیے ہیں جہاں دخترِ رز آیا ہے اس کی مناسبت سے انگور، تاک، ساغر، ساقی، شیشہ، مے، نشہ، جیسے الفاظ بھی آئے ہیں جن سے صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے، سودا نے دختر رز کو بہت سنجیدگی سے استعمال کیا ہے۔ اس نے دخترِ رز کہہ کر تلمیح کی صنعت سے بھی کام لیا ہے۔ بندۂ موروثی اور دخترِ رز سے حضرت آدم کی طرف اشارہ ملتا ہے جنھیں انگور جوان پر حرام ہوا تھا کھا کر جنت سے باہر نکالا گیا۔ درد اور حافظ کے اشعار میں دخترِ رز سے مراد عشقِ الٰہی ہے۔ درد کے شعر میں ''شیشا'' سے مراد جسمِ مادی ہے۔ غالب نے دخترِ رز کہہ کر پورے شعر میں شراب کی تصویر کشی کی ہے:

دخترِ رز کے تو ہم بندۂ موروثی ہیں   مے پرستی سے کہیں آگئے تھے ہم تاک پرست (سودا، ج ۱، ۱۴۲)

نشہ کیا جانے وہ، کہنے کو مے شام ہے شیشا   جہاں میں **دخترِ رز** سے عبث بدنام ہے شیشا (درد، ۱۳۱)

سنا ہے میں کہ دھمکا تا تھا زاہد **دخترِ رز** کو   کبھو بولے نہ کچھ آ کر کسی داماد کے آگے (قائم، ج ۱، ۲۴۸)

کس دن ہم نے سر نہ چڑھا کر ساغرِ مے کو نوش کیا   دور میں اپنے دخترِ رز کی ہم اک حرمت رکھتے تھے (میر، ج ۲، ۳۳۲)

پردۂ مینا سے ساقی **دختِ رز** نکلے ہے کیوں   آفتابِ خاوری ہوتا ہے خاور سے جدا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۱۲)

واہ واہ پیرِ مغاں واہ کہ اب   دخترِ رز کو حرم کیجئے گا (ظفر، ۶۹)

موسمِ گل میں مے گلگوں حلال میکشاں　　عقدِ وصلِ دخت رز، انگور کا ہر دانہ تھا (غالب، ص ۴۰)

نہ رہی دخترِ رز مجھ پہ کسی طرح حرام　　ترے عذر کا مسدود ہر اک باب ہوا (اکبر، ج ا، ص ۳۹)

ز آنسوی عید دختر رز شوع مردہ باد　　زرّین جہاز اوزدہ بر خاک مادرش (خاقانی، ص ۲۲۲)

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر　　کہ در نقاب زُجاجی و پردۂ عنبی است (حافظ، ص ۴۵)

دراشک یا دردانہ اشک : اشک کو موتی کے دانے سے تشبیہ دی گئی ہے، اسی طرح شعرا نے آنسوؤں کی قدر بڑھائی ہے:

دردانہ اشک اپنے کو ضائع نہ کروں آہ　　تسبیح بناؤں جو امام آوے میسّر (شاہ نصیر، ج ۲، ۶۸)

لے **دراشک** مرے دیدۂ نمناک کے مول　　مفت میں ملتے ہیں تجھ کو یہ گہر خاک کے مول (قائم، ج ا، ۱۰۹)

درختِ خواہش: شاعر نے آرزو اور خواہش کو درخت سے تشبیہ دی ہے۔ وجہ شبہ پھل دینا یا نتیجہ دینا ہے یعنی جس طرح درخت رشد پاتا ہے پھل دیتا ہے، آرزو کو بھی پورا ہونا چاہیے:

رونے سے بھی نہ ہوا سبز **درختِ خواہش**　　گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں (میر، ۲۰۰)

دریا: سمندر، دریا، وسعت، پہنائی اور گہرائی کی نشانی ہے، جو بندہ اس میں غوطہ لگائے اس کی انتہا تک رسائی نہیں پا سکتا ہے۔ تصوف میں عام طور پر ہستیِ وجود کو دریا سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ دریا سے تراکیب **دریائے غمِ عشق**، **دریائے معرفت** اور **دریائے معنی** بنتی تراکیب نظر آتی ہیں۔ میر نے اپنے غمِ عشق کو دریا سے تشبیہ دی ہے۔ میر نے جو غم کا دلدادہ ہے اس کے لیے بہترین تشبیہ کا انتخاب کیا ہے۔ درد نے اپنے صوفیانہ مضامین کے مطابق معرفتِ الٰہی کو دریا سے تشبیہ دی ہے۔ اس نے دریا، ساحل اور پار میں صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے۔ حالی جس نے شاعری کو فکر و سوچ کی زمین میں پالا ہے معنی کو دریا سے تشبیہ دی ہے۔ ایسا لگتا ہے دریا کے لفظ سے شعر میں ایک عظمت پیدا ہوتی ہے:

جی رہے ڈوبتے **دریائے غمِ عشق** میں لیک　　بوالہوس کی سی طرح ہم نے کنارا نہ کیا (میر، ج ۳، ۳۴)

دریائے معرفت کو دیکھا تو ہم ہیں ساحل　　گر وار ہیں تو ہم ہیں، اور پار ہیں تو ہم ہیں (درد، ۱۷۰)

کہاں فکر میں اب وہ جولانیاں　　وہ دریائے معنی کی طغیانیاں (حالی، ۱۶۲)

دست میں کیا راز ہے جس کی طرف فارسی اور شعرا نے رخ کیا ہے؟ دست: ہاتھ۔ ہمارے دست ہماری طاقت کا مظہر ہیں۔ اسی طرح دست، طاقت، مرتبہ، انداز و طریق سے کنایہ ہے۔ تصوف میں صفتِ قدرت اور تجلیاتِ صفات کا نام ہے۔ دست کی اہمیت اتنی ہے کہ سعدی کی غزلیات میں ۳۱۸ کی تعداد میں اور (۱۸۴) حافظ کی غزلیات میں ۲۰۶ دفعہ

آیا ہے۔(۱۸۵) اسی طرح جب شاعر اپنے خیال کو طاقت و جان دینا چاہے تو اس کے لیے دست کو وابستہ کرتا ہے۔ مثلاً یہ تراکیب ہیں: **دستِ آرزو** : **دستِ آفتاب** ، **دستِ اجل**، **دستِ تمنا** ، **دستِ خورشید**: **دستِ سبو**: کنایۂ دستہ جو ٹھلیا کے اٹھانے کے لیے لگاتے ہیں۔(۱۸۶) سبو کا دستہ، **دستِ مژگاں** ۔ یہ تراکیب جو مرکب اضافی ہیں آرزو ، اجل (موت) تمنا، خورشید، مژگاں کی طاقت سے کنایہ ہیں، دستِ آفتاب محبوب کے ہاتھ کا استعارہ ہے۔ اکبر و خاقانی دونوں نے دستِ اجل پر قابو پانے کی بات کی ہے:

نہ پہنچا گردنِ جاناں تک اور ٹوٹ کے ہائے — پڑا گلے میں مرے **دستِ آرزو** میرا (ذوق، ص ۱۵۸)

رنگیں شفق سے تک نہ تہا **دستِ آفتاب** — مانگوں حنائے عیش سو کیا روزگار سے (سودا، ج ۱، ۴۸۱)

دستِ اجل سے آخر بگڑی ہے بات اس کی — مٹی نے کر لیا تھا اک اعتبار پیدا (اکبر، ج ۲، ص ۱۶۸)

دست بر سر دارم از **دست اجل** — تا کلاہ عمر ز باید ز من (خاقانی، ص ۶۵۵)

گستاخ نہیں یار کے دامن کو جو چھیڑے — یہ بات مرے **دستِ تمنا** سے ہو کیونکر (شاہ نصیر، ج ۲، ۴۳)

اس شعر میں محبوب کے لیے خورشید کا استعارہ کیا گیا ہے جس کے ہاتھ خورشید جیسے چمکدار ہیں اور طاقت ور ہونے کے باوجود اب وہ رعشے سے دوچار ہیں۔ اکبر اور صائب کے اشعار میں دستِ سبو سے مراد سہارنا ہے:

دستِ خورشید کی رعشے سے سپر جائے چھوٹ — کھینچ کر تیغ کو جب ہو وہ ہلالِ ابرو گرم (ذوق، ج ۱، ص ۲۴۶)

آخر کو فیضِ بیعت **دستِ سبو** سے آج — پیرِ مغاں کے میں بھی مریدوں میں مل گیا (ذوق، ص ۱۶۶)

پیرِ مغاں کا سلسلہ دیکھے جو محتسب — امیدوارِ بیعتِ **دستِ سبو** رہے (اکبر، ج ۱، ص ۱۶)

دستِ دعای خلق بود پشتیبان عمر — زآن خُم بہ پای ماندہ، کہ **دستِ سبو** گرفت (صائب، ص ۲۸۶)

تپِ غم سے پھر اس کے جوش میں اپنی رگِ جاں ہے — شتاب اب **دستِ مژگاں** سے اسے دے چشمِ نم چھینٹا

(شاہ شاہ نصیر، ج ۱، ۱۴۷)

دستِ مژگاں پر نہ رکھ اے چشم یوں لختِ جگر — ہیں گے گل لالہ کے یہ ان کو چھڑک کر بیچنا (ظفر، ۴۶)

دشنۂ خوں ریز، **دشنۂ مژگاں**، دشنہ: کٹاری، عام طور پر شاعری میں محبوب کی پلکوں کو دشنہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دشنہ خوں ریز پلکوں کا استعارہ ہے اور دوسری ترکیب میں مژگاں کو دشنہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

یک بہ یک آیا ادا سوں مجھ طرف — ہر پلک کوں **دشنۂ خوں ریز** کر (ولی، ص ۱۴۴)

لکھتا ہے وصف **دشنۂ مژگاں** کا ہر کوئی   وہ کون سا قلم ہے زباں جس کی شق نہیں (ناسخ، ج۲، حصہ ا، ص ۲۸۶)

چاہیے ہے، پھر، کسی کو مقابل میں، آرزو   سرمے سے تیز **دشنۂ مژگاں** کیے ہوئے (غالب، ص ۲۹۵)

دکانِ عشق: عشق کو دکان سے تشبیہ دی گئی ہے، یعنی عشق میں دکان کی طرح خرید و فروخت ہوتی ہے:

نعمتِ دنیا کو کر دیتا ہے تلخ اس کا مزا   شیرۂ جاں سے ہے شیریں حلوۂ **دکانِ عشق** (آتش، ج ا، ص ۴۵۴)

شاعری کا مرکزِ موجودگی **دل** ہے۔ شاعر کے دل میں احساس پیدا ہوتا ہے اور دل ہی سے بات نکلتی ہے۔ تصوف میں دل وہ لطیفہ روحانی اور لطیفہ ربانی ہے جو حقیقت انسانی ہے جس نے دل کو پہچانا اس نے خدا کو پالیا اور جو دل تک پہنچ گیا خدا رسیدہ ہو گیا۔ دل مظہر جمال و جلال ہے۔ (۱۸۷) دل کا لفظ شاعروں کی شاعری میں بار بار آتا ہے۔ فارسی شاعری میں بھی دل بکثرت استعمال ہوا ہے، یہاں تک کہ سعدی کی غزلیات میں ۲۲۰ دفعہ (۱۸۸) اور حافظ کی غزلیات میں ۶۰۷ دفعہ یہ لفظ آیا ہے۔ (۱۸۹) اکثر ترکیبوں میں دل مضاف الیہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ فارسی شاعری میں دل مضاف کے طور پر ان تراکیب میں آیا ہے: دلِ آزادہ، دلِ آزردہ، دلِ آشفتہ، دلِ آشوب، دلِ آوارہ، دلِ افتادہ، دلِ افگار، دلِ باز، دلِ بی معرفت، دلِ بیدار، دلِ تشنہ، دلِ خاک، دلِ خُم، دلِ رمیدہ، دلِ ریش، دلِ سنگین، دلِ شب، دلِ صبح وغیرہ۔ اردو غزلیات میں دل مضاف کے طور ان تراکیب میں استعمال ہوا ہے: **دلِ آفتاب**، **دلِ صد پارہ** اور **دلِ صد چاک**: دل کے ٹکڑے ٹکڑے ہونا، مراد یہ ہے کہ عاشق کا دل عشق کے واسطے صدمے سے دوچار ہے، **دلِ نخچیر**: شکار کا دل، مراد دلِ عاشق ہے۔ پہلے شعر میں عاشق نے اپنے دل کو دلِ آفتاب سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ آفتاب اور دل میں سوزش ہے۔ شعلہ اور آفتاب میں مراعاۃ النظیر ہے۔ اسی طرح آخری شعر میں عاشق نے اپنے دل کو نخچیر سے تشبیہ دی ہے۔ نخچیر، پیکان اور تیر میں مراعاۃ النظیر ہے۔

اس شعلہ خو سے کسبِ حرارت کرے ہے داغ   ذرّہ ہے جس کا سوز **دلِ آفتاب** میں (قائم، ج ا، ۱۴۷)

دلِ صد پارہ کو پیوند کرتا ہوں جدائی میں   کرے ہے کہنہ نسخہ وصل جوں وصال مت پوچھو (میر، ج ۳، ۱۷۳)

شوق کس کو ہے پتنگوں کے لڑانے کا کہ خلق   شیشہ ٹوٹا ہو تو لے ہے **دلِ صد چاک** کے مول (سودا، ج ا، ۲۶۹)

جوں غنچہ، بجز یک **دلِ صد چاک** نہ پایا   منہ ڈال کے جب اپنے گریبان میں دیکھا (درد، ۱۴۲)

کیا اے نازک افگن کب **دلِ نخچیر** کا کھٹکا   تیرا پیکاں سدا سینہ میں میرے تیر کا کھٹکا (ظفر، ۳۷)

چاکِ دل: چاک: پھٹا ہوا دل۔ مرکبِ اضافی ہے:

سیکھی ہے طرح سینہ فگاری کی سب مری   لائے تھے ساتھ **چاکِ دل** ایسا اتار کیا (میر، ج ۲، ۳۴)

اور مضاف الیہ کے طور پر دل ان تراکیب میں آیا ہے: **فیروزۂ دل**: فیروزہ: ایک قیمتی پتھر ہے، دل کو فیروزہ سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ قیمتی ہونا ہے۔ دل بیچنا مراد ہے۔ شاعر اپنے قیمتی دل کو بیچ کر عشق خریدنا چاہتا ہے:

کل مصحفی نے دیکھا جو وہ جوہری بچہ　　رکھ ہاتھ میں **فیروزۂ دل** بیچنے لاگا (مصحفی، ج۱، ص۸۸)

قامتِ دل: دل کو قامت سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کنایۂ محبت سے سجا ہوا دل ہے۔ ان اشعار میں سرو کی مناسبت سے قامتِ دل کی ترکیب آئی ہے۔ قامتِ دل کو سرو سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ لمبائی اور متناسب جسامت ہے:

سایہ ہو پڑا سرو کا جس جا کہ چمن میں　　واں یاد ترا **قامتِ دل** جو نہ کروں میں (سودا، ج۱، ۳۴۷)

ہر قدم پر سرو پانی ہو بہے　　جو چلے وو **قامتِ دل** جو مرا (حاتم، ص۹۷)

قلعۂ دل، قلعہ: حصار۔ دل کو قلعہ سے تشبیہ دی گئی ہے، مراد آہ سے بھرپور دل ہے. قلعہ اور توپ خانہ میں مراعاۃ النظیر ہے۔

توپ خانے سیں ہماری آہ کے　　**قلعۂ دل** دھول دھانی ہو گیا (سراج، ص۳۳۴)

قمریٔ دل: فاختہ کی قسم کا ایک طوق دار پرندہ۔ شعرا قمری کو سرو کا عاشق مانتے ہیں۔(۱۹۰) دل کو قمری سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کنایۂ دلِ عاشق. اس شعر میں سرو قمری میں رعایت لفظی کی خوبی ہے:

سرو قامت کوں بھر نظر دیکھا　　**قمریٔ دل** کا ہے یہی معراج (سراج، ص۳۷۴)

کتابِ دل: دل کو کتاب سے تشبیہ دی گئی ہے اور وجہ شبہ چھپی ہوئی باتیں ہیں:

کتابِ دل مجھے کافی ہے اکبر درسِ حکمت کو　　میں اسپنسر سے مستغنی ہوں مجھ سے مل نہیں ملتا (اکبر، ج۱، ص۹۵)

کنشتِ دل: کنشت: آتش کدہ، یہودیوں کا معبد، دل کو تقدس کی وجہ سے کنشت سے تشبیہ دی گئی ہے:

شیخ کعبے ہو کے پہنچا، ہم **کنشتِ دل** میں ہو　　درد منزل ایک تھی، ٹک راہ ہی کا پھیر تھا (درد، ۱۲۰)

گرہِ دل: افسردگی اور غم سے کنایہ ہے، دل کو گرہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

کھولے **گرہِ دل** کو، ترا ناخنِ شمشیر　　یہ کام اجل سے بھی روا ہو نہیں سکتا (شیفتہ، ۳۷)

از دلِ تنگ کنی شکوہ نمی دانی حیف　　کہ گشادِ دو جہان در **گرہِ دل** داری (صائب، ص۷۸۷)

دماغِ آسماں: دماغ: مغز، غرور و تکبر۔ فارسی کا محاورہ ہے جس میں صنعتِ کنایہ ہے۔ مراد پُر غرور ہونا:

نئی گردش ہے اس کی ہر زماں میں　　خلل سا ہے دماغِ آسماں میں (میر، ج۳، ۱۳۷)

دم: سانس، نَفَس، اور فارسی محاورے میں کسی چیز کے قریب ہونا بھی ہے۔ تراکیب **دمِ تیغِ محبت**، **دمِ شعلہ بار** اور **دمِ نیم سوز**

میں دم، سانس کے معنوں میں آیا ہے۔ تیغِ محبت کو دم سے تشبیہ دی گئی ہے اور وجہ شبہ گرمی ہے۔ دمِ شعلہ بار: وہ سانس جو شعلہ جیسا گرم ہے۔ مرکب وصفی، دمِ نیم سوز: نیم گرم نفس، وہ نفس جو بجھنے والا ہو۔ ظفر کے شعر میں لفظ ''دم'' چار دفعہ آیا ہے جس سے صنعتِ تکرار پیدا ہوئی ہے۔ پہلا اور آخری دم اپنے مجازی معنوں میں آئے ہیں اور دوسرا و تیسرا، حقیقی معنوں میں آئے ہیں۔ اقبال کے شعر میں ''دمِ نیم سوز'' کنایۂ شاعر کا سارا وجود ہے۔ وہ غمِ دوراں کی وجہ سے اپنے آپ کے سارے وجود کو ختم ہونے والا دیکھتا ہے اور اسے ''دمِ نیم سوز'' کہتا ہے:

دمِ تیغِ محبت برتری دیتے ہیں دم اپنا — ارے دم باز بھرتے دیکھ ہم یوں عشق کے دم ہیں (ظفر، ۲۶۳)

کیسا فلک کہ اخترِ طالع جلا دیے — کیا سرد مہر میرے **دمِ شعلہ بار** ہیں (مومن، ج ۱، ص ۱۶۴)

نغمۂ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو — اس **دمِ نیم سوز** کو طائرکِ بہار کر (اقبال، ۳۴۷)

دودِ دل یا دودۂ دل: جگر کی دھواں، جو آہ سے کنایہ ہوتا ہے۔ (۱۹۱) حافظ کے شعر میں اس کے دودِ دل اور محبوب کے رخ میں ایک رابطہ ہے۔ (۱۹۲) میر کے شعر میں دود، جل اور کباب، حافظ کے شعر میں دود و آہ میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ میر اور مومن کے اشعار میں ''دود دل'' اور ''دودۂ دل'' سے اعلیٰ معنیٰ پیدا ہوئے ہیں۔ میر نے دودِ دل کے پیچ و تاب کو زلف سے تشبیہ دی ہے اور مومن نے ''خامہ'' کو اثر انداز کرنے کے لیے کہا ہے کہ اس میں دودۂ دل یعنی دل کے پُر سوز حکایت موجود ہے۔ حافظ کے شعر میں لف و نشر مرتب موجود ہے۔ رخ کی مناسبت سے آینہ اور دود دل کی مناسبت سے آہ آئی ہے۔ معنی کے حوالے سے میر اور مومن کے اشعار زیادہ عمدہ ہیں:

پُر پیچ و تاب **دودِ دل** اپنا ہے جیسے زلف — جب اس طرح سے جل کے درونہ کباب ہو (میر، ج ۲، ۲۵۲)

گلے خامہ میں سرمہ مداد دودۂ دل ہے — مگر لکھنا ہے وصف خاتمہ جلد رسالت کا (مومن، ج ۱، ص ۳)

تا چہ کند بارخ تو دود دل من — آینہ دانی کہ تاب آہ ندارد (حافظ، ص ۸۷)

دودِ شمع دل: دل کو شمع سے اور آہِ دل کو دودِ شمع سے تشبیہ دی گئی ہے:

جیوں دودِ شمعِ دل ہے مرا پیچ و تاب میں — کیوں آئے زلفِ یار کے بادِ صبا کے ہات (سراج، ص ۳۶۱)

دہانِ گل: محبوب کے لیے گل کا استعارہ کیا گیا ہے اور مراد ہے محبوب کے ہونٹ:

گروہ مستِ ناز دیوے گا صلائے عرضِ حال — خارِ گل، بہر **دہانِ گل**، زباں ہو جائے گا (غالب، ۲۰)

دیدہ بانِ اشک: مژگاں کا استعارہ ہے:

ہنگامِ انتظارِ قدومِ بتاں اسد ہے برسرِ مژہ نگراں، دیدہ بانِ اشک (غالب، ص۵۳)

دیدہ کا مطلب ہے چشم، آنکھ۔ صوفیہ کے نزدیک سالک کے جملہ حالات کی طرف ذات حق سبحانہ کا متوجہ ہونا ہے۔ یہ لفظ سعدی کی غزلیات میں ۱۴۲ (۱۹۳) اور حافظ کی غزلیات میں ۱۰۳ دفعہ آیا ہے۔ (۱۹۴)۔ اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **دیدۂ خوں بار**: خون برسانے والی آنکھ، **دیدۂ دل** اور **دیدۂ عبرت** : مراد ہے توجہ سے دیکھنا، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، **دیدۂ عیب پوش**: مراد وہ آنکھ جو صرف دوسروں کے عیب دیکھتی ہے، **دیدۂ مہتاب**: چشمِ مہتاب، **دیدۂ مے نوش**: نشیلی آنکھ سے مراد ہے، صنعتِ کنایہ ہے، **دیدۂ نم ناک**: آنسو سے بھری ہوئی آنکھ۔ اقبال کے پہلے شعر میں ظاہری آنکھ اور دیدۂ دل میں صنعتِ تضاد ہے۔ اقبال کے دوسرے شعر میں دیدۂ عبرت مجازِ مرسل پر مبنی ہے۔ مراد انساں ہے:

اے ضبطِ گریہ! روئیے کیوں کر نہ اب لہو کچھ ہو سکا نہ **دیدۂ خوں بار** کا علاج (قائم، ج۲، ۶۳)

دامن کو کیا رشک چمن خوب ہی، شاباش رونے کا حق اے **دیدۂ خوں بار**! یہی تھا (مصحفی، ج۱، ص۱۲)

دیدۂ دل کو نہیں جس بن کچھ اب منظور چیز ہو گئی پہلو سے میرے کون سی وہ دور چیز (ظفر، ۱۵۷)

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی ہو دیکھنا تو **دیدۂ دل** وا کرے کوئی (اقبال، ۱۲۸)

تو نے دیکھا ہے کبھی اے **دیدۂ عبرت** کہ گل ہو کے پیدا خاک سے رنگیں قبا کیونکر ہوا (اقبال، ۱۲۷)

اپنے تئیں تو کام کچھ خرقہ و جامہ سے نہیں درد اگر لباس ہے، **دیدۂ عیب پوش** ہے (درد، ۱۹۵)

مومن نے اس شعر میں آہ کے لیے تمثیل کشی کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ اس نے دیدۂ مہتاب کے ذریعے مختلف صنائع کا استعمال کیا ہے: میر نے فلک، رات، مہتاب، دود اور سرمہ میں مراعاۃ النظیر پیدا کی ہے، دوسرے یہ کہ آہ پر دود کی مناسبت سے سرمہ اور زیب فلک کی مناسبت سے دیدۂ مہتاب کو لایا ہے، یعنی لف ونشر نامرتب پیدا ہوئی ہے۔ مومن نے بھی آہ کی ایسی ہی تصویر کشی کی ہے: دودِ آہ رات کو فلک پہ جا کر چاندنی کی آنکھ کا سرمہ بن گیا ہے۔ یہ زبردست شعر ہے:

آہ پر دود اپنی کب زیب فلک تھی رات کو **دیدۂ مہتاب** میں سرمے کا یہ دنبالہ تھا (مومن، ج۱، ص۲۰)

ظفر کا یہ شعر دلچسپ ہے۔ اس نے نشیلی آنکھوں میں آنسوؤں کو دریا کہا ہے۔ یہ تصویر کشی کا ایک عمدہ نمونہ ہے:

رواں اشکوں کو تیرے دیکھ کر وہ مست ناخوش ہے بھلا لگتا ہے ورنہ **دیدۂ مے نوش** میں دریا (ظفر، ۳۳)

پوت لیتے ہیں در **دیدۂ نم ناک** کے مول مژہ تر کو بتاں لیویں نہ خاشاک کے مول (سودا، ج۱، ۲۶۹)

دیوانِ ہلالی: محبوب کے ابرو کو دیوانِ ہلالی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ ہلال ہونا ہے اور اس میں ایہام کی صنعت ہے۔ ہلالی

دسویں صدی کا فارسی شاعر ہے جس کا دیوانِ غزلیات مشہور ہے۔ اگر یہ پہلو منظور ہو تو سودا کا یہ کہنا ہے کہ جس بیت (شعر) میں تمھارے ابرو کی تعریف ہو جائے تو وہ بیت حسن میں دیوان ہلالی سے برابر ہوگا۔ بیت اور دیوان میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

کہی تعریف میں جو بیت تجھ ابرو کے سودا نے   خراج و باج لیتی ہے وہ **دیوانِ ہلالی** سے (سودا، ج ۱، ۴۸۱)

ذوقِ تجلّی: ظہور میں آنے کا شوق۔ یہ اقبال کے فکرِ عارفانہ کا نتیجہ ہے۔ اس کے ہاں اگر سچا عشق دل میں پیدا ہو جائے تو کائنات کے ذرہ ذرہ میں اللہ کی تجلّی دیکھی جا سکتی ہے۔ مرکب اضافی ہے۔ حقیقی معنوں پر مبنی ہے:

ہے **ذوقِ تجلّی** بھی اسی خاک میں پنہاں   غافل! تو نرا صاحب ادراک نہیں ہے (اقبال، ۳۶۹)

رخِ آتشیں: حسین اور گلابی چہرہ مراد ہے۔ مرکبِ وصفی ہے۔ آتشیں وشمع، آتشیں و آتش کدہ اور زردشت میں مراعاۃ النظیر ہے۔ ظفر نے رخِ آتشیں محبوب کو آتشکدۂ زرتشت سے تشبیہ دی ہے۔ اس کے شعر میں آتشیں اور آتش میں صنعتِ تجنیس موجود ہے:

اس **رخِ آتشیں** کی شرم سے رات   شمع مجلس میں پانی پانی تھی (میر، ج ۲، ۲۸۲)

زلف کے حلقے میں ہو گر وہ **رخِ آتشیں**   ہیچ ہو آتش کدہ مذہبِ زردشت گول (ظفر، ۲۰۹)

از آہِ من مپوش **رخِ آتشیں** کہ باد   ہر چند جانگزا است ولی جان آتش است (محتشم، ص ۵۴۲)

رخِ عالم افروز: وہ چہرہ جس کے حسن اور روشنی سے عالم میں روشنی پیدا ہوا اور اس سے حسین چہرہ مراد ہے۔

بکھرے ہے زلف اس **رخِ عالم فروز** پر   ورنہ بناؤ ہووے نہ دن، اور رات کا (میر، ج ۲، ۱۰)

رختِ سفر: آخرت کے سفر پر جانا مراد ہے۔ اس میں صنعتِ کنایہ ہے:

عجب ہم بے بصیرت ہیں کہاں کھولا ہے بار آ کر   جہاں سے لوگ سب **رختِ سفر** کرتے ہیں بار اپنا

(میر، ج ۲، ۸۰)

گیا ہے تقلید کا زمانہ مجاز **رختِ سفر** اٹھائے   کوئی حقیقت ہے جب نمایاں تو کس یارا ہے گفتگو کا (اقبال، ۱۶۲)

فتح محمد ملک، اقبال کے اس شعر کے بارے میں اس خیال کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اقبال کے فنی سفر کا وہ موڑ ہے جہاں مجاز رختِ سفر اٹھا چکا ہے اور حقیقت سے ہم کلام ہونے کے کٹھن مراحل درپیش ہیں۔ ایسے میں ترکِ شاعری کا ارادہ اس بات کا غماز ہے کہ ابھی

سفر کے نئے مراحل کی دشواریوں سے عہدہ برآ ہونے کی تیاری مکمل نہیں ہو پاتی۔ یہ عبوری دور بہت جلد ختم ہو جاتا۔" (۱۹۵)

رخسارِ آتش ناک: حسین، گلابی اور تازہ چہرے سے کنایہ ہے۔ ظفر اور صائب کے اشعار میں ترکیب "رخسارِ آتش ناک" محبوب کے حسن کے وصف میں آئی ہے:

جھلک **رخسارِ آتش ناک** کی بجلی سی کوندی ہے ہوا کے جھوکے اس غرفے پہ جب چلمن ہلاتے ہیں (ظفر، ۲۶۷)

جوش این میخانہ از **رخسارِ آتش ناکِ** توست ای بہشتی روی از خاک شہیدان پا مگیر (صائب، ص ۵۹۲)

ردائے نیلگوں: آسمان سے کنایہ ہے، رات کو بھی کہا جاتا ہے۔ (۱۹۶) یہ استعارہ پر مشتمل ترکیب ہے:

بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم اک **ردائے نیلگوں** کو آسماں سمجھا تھا میں (اقبال، ۳۳۵)

رشتہ: لڑی، دھاگا، تار، نظم۔ **رشتۂ آہ رشتۂ الفت، رشتۂ شیرازۂ مژگاں، رشتۂ فکرِ رسا کی تراکیب میں** آہ، الفت (دوستی) شیرازۂ مژگاں (مژگاں کی ترتیب) فکرِ رسا (واضح سوچ) کو رشتہ سے تشبیہ دی گئی ہے جن سے شاعر کی مراد تسلسل اور تواتر ہے۔ ان اشعار میں ترتیب سے دل، درد و آہ، رشتۂ آہ و شعلہ بانی، بلبل و الفت و دل، نگہ و مژگاں میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ سراج کے اشعار عمدہ ہیں۔ ترکیب "رشتۂ آہ" بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ رشتہ کی مناسبت سے بانی اور آہ کی مناسبت سے شعلہ کا استعمال ہوا ہے۔ سراج کے دوسرے شعر میں زلفِ یار کے لیے "رشتۂ فکرِ رسا" کو لازمی سمجھا گیا ہے۔ زلف کی مناسبت سے "رشتہ" کا لفظ آیا ہے۔ یار و رسا میں صنعتِ تجنیس موجود ہے اور یہاں زلفِ یار سے مراد تجلیاتِ الٰہی ہے:

صفحۂ دل پہ درد کوں لکھنے **رشتۂ آہ** تارِ مسطر ہے (ولی، ص ۲۷۰)

رشتۂ آہ آتشیں سیں سراج مجکوں ہر رات شعلہ بانی ہے (سراج، ص ۶۳۹)

بلبل کی طرح **رشتۂ الفت** میں دیکھ دل بند ہوا نہ دیجیو کہیں بالِ فراغ کو (درد، ۱۸۵)

درسِ عنوانِ تماشا، بتغافل خوشتر ہے، نگہ، **رشتۂ شیرازۂ مژگاں** مجھ سے (غالب، ۲۶۹)

وصف زلفِ یار کا آساں نہیں **رشتۂ فکرِ رسا** درکار ہے (سراج، ص ۵۶۷)

رشک: حسد۔ اردو غزل میں شاعر محبوب کا ایک ایک حسن چن کر اس کو کائنات کے رشک کا باعث سمجھتا ہے۔ تراکیب **رشکِ بہار، رشکِ ثریا، رشکِ قبولِ خاطر، رشکِ گل اور رشکِ ماہ** میں محبوب کی خوبی ایسی ہے جس پر بہار، ثریا، پسندیدہ کائنات، گل اور چاند رشک کرتے ہیں۔ ان تراکیب میں صنعتِ مبالغہ سے کام لیا گیا ہے۔ ان اشعار میں بہار و خزاں، ثریا و ثریٰ

میں مراعاۃالنظیر ہے۔میر کے شعر میں بہاروخزاں میں صنعتِ تضاداور مراعاۃالنظیر موجود ہے۔شاہ نصیر کے شعر میں ثریا اور ثریٰ میں صنعتِ تجنیس موجود ہے:

کچھ لکھا ہے تجھے ہر برگ پہ اے **رشکِ بہار** رقعہ داریں ہیں یہ اوراق خزانی اس کی (میر، ج۲،۲۷۶)

جھمکا تراوہ **رشکِ ثریا** ہے، جس کی تاب دیکھی تو کھاکے غش گری تحت الثریٰ میں برق (شاہ نصیر، ج۲،۱۵۳)

بعضوں کو **رشکِ قبولِ خاطر** ولطفِ سخن بعضوں کا سینہ فگار و بعضوں کا دل داغ دار (میر، ج۲،۱۳۲)

اس **رشکِ گل** کے بسترِ گل سے، ہے احتراز ممنون ہوں، عدو کے مزاجِ سقیم کا (شیفتہ،۱۵)

طالع پھرے، سپہر پھرا، قلب پھر گئے چندے وہ **رشکِ ماہ** جو ہم سے جدا پھرا (میر، ج۲،۴۷)

رعشۂ سیماب: رعشہ: تھرتھراہٹ، کپکپی، پارے کی تھرتھراہٹ۔پہاڑ کی لرزش کو رعشۂ سیماب سے تشبیہ دی گئی ہے اور یہ مرکبِ اضافی ہے:

سنی نہ مصروفلسطیں میں وہ اذاں میں نے دیا تھا جس نے پہاڑوں کو **رعشۂ سیماب** (اقبال،۳۷۱)

رعنائیِ افکار: رعنا: زیبا، خوشنما۔اعلیٰ سطح پر خیالات وسوچ سے کنایہ ہے۔الف کی تکرار سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

مکتبوں میں کہیں **رعنائیِ افکار** بھی ہے؟ خانقاہوں میں کہیں لذت اسرار بھی ہے؟ (اقبال،۳۹۲)

رفتنِ رنگینِ عمر: عمر طے ہونے اور موت قریب ہونے سے کنایہ ہے:

کیا ہے خبر ہے **رفتنِ رنگینِ عمر** سے جوے چمن میں دیکھ ٹک آبِ روان کی اور (میر، ج۲،۱۴۰)

رگ: جسم کی وہ نلی جس میں خون رہتا ہے۔شے اور جاندار چیز کا یہی فرق ہے۔اگر رگ ہو تو پھر اس میں خون جاری ہوگا اور پھر وہ چیز زندہ ہوگی۔شاعری میں کسی شے کو رگ سے وابستہ کر کے اس کو زندگی بخشی جاتی ہے، اس کو جاندار چیزوں میں شامل کیا جاتا ہے۔ایسی حالت میں محاکات کی خوبی پیدا ہوتی ہے۔کہیں رگ سے مراد اس کا سیاہی رنگ ہے اور کہیں رگ سے مراد کسی چیز کا ہر ذرہ ذرہ ہوتا ہے۔رگ سے الفاظ ملا کر اردو غزلیات میں یہ تراکیب بنتی نظر آتی ہیں: **رگِ ابر**: بادل کی سیاہ دھاری۔، **رگِ بستر**: بستر کو جاندار بنایا گیا ہے، **رگِ بسمل**: وہ رگ جو قربان ہونے کو تیار ہے، **رگِ تاک**: انگور کے دانے سے کنایہ ہے، **رگِ جاں**: اضافۂ استعاری۔شاہ رگ، جان اور سانس کی رگ، **رگِ خواب**: کمی کی نشانی ہے(۱۹۷) تابع ہونے سے مراد ہے۔یہ صنعتِ کنایہ پر مشتمل ہے۔**رگِ سنگ**: پتھر میں جو لکیریں ہوتی ہیں انھیں رگِ سنگ کہتے ہیں۔(۱۹۸) دراصل پتھر کی لکیروں کو رگ سے تشبیہ دی گئی ہے، **رگِ گل**: مراد کائنات کی حقیقت ہے، بال کی کھال۔سید عبداللہ اس ترکیب

کو نازک پسندی کی آخری حد جانتے ہیں کہ نرمی اور نازکی سے محبت کے طفیل شاعر محبوب کی نازک کمر کو رگِ گل سے جاملاتا ہے۔ (۱۹۹) **رگِ مژگاں**: خونیں آنسوؤں سے بھری پلکوں سے کنایہ ہے۔

ان تینوں اشعار میں شاعر اپنے آنسو اور دکھ کو اتنا پراثر سمجھتا ہے جس سے بادل کی رگیں ابھر کر برسنے لگتی ہیں۔ تینوں نے "آنکھوں میں پانی آنا" مراد لیا ہے۔ غالب کا شعر عمدہ ہے۔ پہلے اور دوسرے مصرعے میں اس نے آنسوؤں کا وصف کیا ہے۔ سامانِ اشکباری اور رگِ ابرِ بہاری میں تلازمہ ہے۔ گویا پہلی ترکیب سے دوسری ترکیب کی جانب اشارہ ملتا ہے:

ان کی مژگاں سے تصور کو لڑاؤں تو وہیں — آب نشتر سے **رگِ ابرِ بہاراں** تر ہو (انشا، ج۱، ص۳۱۰)

بہارِ رنگِ خونِ گل ہے، ساماں اشکباری کا — جنونِ برق، نشتر ہے **رگِ ابرِ بہاری** کا (غالب، ۱۹)

نیست جز خامۂ صائب کہ زوالش مرساد — **رگِ ابری** کہ شب و روز گہر می ریزد (صائب، ص۴۸۷)

صورتِ دیبا تپش سے میری، غرقِ خوں ہے آج — خارِ پیراہن، **رگِ بستر** کو نشتر ہو گیا (غالب، ص۳۱)

گو اضطرابِ دل کو بیاں کرتے ہم نہیں — پر جو نگاہ ہے **رگِ بسمل** سے کم نہیں (ذوق، ج۱، ص۲٦۵)

حال لکھتا ہوں جانِ مضطر کا — **رگِ بسمل** ہے، تارِ مسطر کا (شیفتہ، ۲۳)

تاک سے شراب بنتی ہے۔ "رگِ تاک" سے مراد درختِ تاک کے شاخے ہیں۔ اگر سامان فراہم ہوں تو پھر تاک کے دانے پکے ہوں گے ورنہ اس کا کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔ اقبال کے شعر میں تاک، مے کدہ اور مئے اور صائب کے شعر میں ساغر و تاک، خمار میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ درد نے اپنی پلکوں کو رگِ تاک سے تشبیہ دی ہے۔ اقبال اور صائب کے اشعار میں رگِ تاک سے مراد درختِ تاک ہے، یعنی یہ مجازِ مرسل پر مبنی ہے:

مژگانِ تر ہوں یا **رگِ تاک** بریدہ ہوں — جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں (درد، ۱٦۱)

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی — کہ عجم کے مے کدوں میں نہ رہی مئے مغانہ (اقبال، ۳۵۳)

بیغمان برخاک می ریزند ساغر را و من — بر رگِ تاک از خمار بادہ نشتر می زنم (صائب، ص٦۹۵)

سراج اور امیر خسرو؛ دونوں محبوب کی التفات اور حسن سے اپنے رگِ جاں میں خوشی کی کیفیت محسوس کرتے ہیں۔ انھوں نے رگِ جاں کہہ کر مراد پوری جاں لی ہے، یعنی مجازِ مرسل ہے۔ غالب اور طالب آملی کے اشعار میں رگِ خواب سے مراد غافل ہونا ہے، حال آنکہ ناسخ کے شعر میں اس سے مراد سکون ہے:

غزل خواں گر خوش آوازی سیں آوے مجھ طرف موہن — **رگِ جاں** سیں صدائے نغمۂ تارِ رباب آوے

(سراج، ص۵۷۴)

چو دل خواہم بر آرم از زنخدانت **رگِ جان** رشتۂ آن چاہ سازم (امیر خسرو، ص۳۸۷)

ہر موجِ بوریا **رگِ خواب** گراں ہوئی راحت میں عمر بھر مرے پائے طلب رہے (ناسخ، ج۱، ص۳۶۰)

ہے تماشا، حیرت آبادِ تغافلہائے شوق یک **رگِ خواب**، وسراسر جوشِ سرمایہ تو (غالب، ۲۴۷)

حیرت **عشق** زند راہِ شتابِ خرد دست اندیشہ فشار در **رگِ خواب** خردم (طالب آملی، ص۱۶۸)

گر شہادت آرزو ہے، نشے میں گستاخ ہو بال شیشے کا، **رگِ سنگ** جہاں ہو جائے گا (غالب، ص۲۰)

اقبال نے اس شعر میں آزادی کو مضبوطی میں رگِ سنگ سے تشبیہ دی ہے اور محکومیت کو کمزوری کی بنا پر رگِ تاک سے۔ان تشبیہات میں اقبال نے رگِ سنگ کو رگِ تاک پر اولیت دی ہے۔رگ کا لفظ چار دفعہ تکرار آیا ہے:

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ **رگِ سنگ** محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک (اقبال، ۷۴۴)

پہلے شعر میں قائم چاند پوری نے پلکوں کو رگِ گل سے تشبیہ دی ہے۔وجہ شبہ سرخی ہے، اسی لیے گل سے مراد سرخ پھول ہے، دوسرے شعر میں کمرِ یار کو رگِ گل سے تشبیہ دی ہے، وجہ شبہ باریکی ہے۔تیسرے شعر میں مومن نے رگِ گل سے خاص معنی نکالے ہیں، گل حسن کا مظہر ہے۔وہ کہتا ہے کہ محبوب کی آنکھ کے بیانِ حسن میں رگِ گل سے قلم کی روشنائی نکلے گی، کیوں کہ وصفِ حسن حسینوں میں ہی ہو سکتا ہے۔یہ شعر تصویر کشی کی مثال بھی پیش کرتے ہیں:

مانا **رگِ گل** سے ہیں یہ مژگاں از بس کہ لہو سے چھا گئیں چشم (قائم، ج۱، ۱۱۶)

کمرِ یار کا مضموں نہیں بندھ سکنے کا موشگافوں کو **رگِ گل** کا گماں کرنے دو (آتش، ج۲، ص۲۹)

وصف لکھوں میں تری آنکھ کے ڈوروں کا اگر **رگِ گل** خامہ دے اور نرگس شہلا کاغذ (مومن، ج۱، ص۸۶)

کس کی مست آنکھیں دیکھی ہیں جو ٹپکے ہے پڑا **رگِ مژگاں** سے مری خونِ رگِ تاک ہنوز (مصحفی، ج۲، ص۱۴۸)

رہزنِ دل: محبوب کی اداؤں کو رہزنِ دل سے تشبیہ دی گئی ہے جو دل کی لوٹ مار کا باعث بنتی ہیں۔اضافۂ استعاری ہے:

دل تو اپنا پھر چکا ہے زالِ دنیا سے مگر **رہزنِ دل** ہیں ابھی اس کی ادائیں خاص خاص (حالی، ۱۲۶)

ریزشہائے استقبال: استقبال کا گرنا۔اس ترکیب کو سمجھنے کے لیے صرف طریقہ یہ ہے کہ آنکھیں بند کر کے اس کو تجسیم کریں، پھر اس ترکیب کا انوکھا پن اور پرکشش ہونا محسوس ہو جائے گا۔یہ ایسا استقبالِ ناز ہے جس سے فخر کی بوندیں گرتی ہیں۔غالب نے صریرِ خامہ کو ریزشہائے استقبالِ ناز سے تشبیہ دی ہے:

ہے، صریرِ خامہ، ریزشہائے **استقبال** ناز نامہ خود پیغام کو بال و پرِ پرواز ہے (غالب،۸۸)

زبان: جسم کا جز ہے جس کے ذریعے انسان بول سکتا ہے۔زبان، انسان کی پہچان ہوتی ہے۔ یہی زبان دوسروں کو دکھ بھی دے سکتی ہے اور سکھ بھی دے سکتی ہے۔زبان، دل کا آلۂ اظہار ہے۔زبان انسان کو بلندی پر پہنچا سکتی ہے اور ذلیل بھی کر سکتی ہے۔جیسا کہ فارسی محاورہ ہے: ''زبان سرخ سر سبز دھد برباد'' یعنی تیز زبان انسان کی پھانسی کا سبب بنتی ہے۔اصطلاح صوفیہ میں زبان سے مراد اسرار الٰہی ہے۔(۲۰۰) اسی طرح شاعروں نے الفاظ میں زبان ملا کران کو جان دی ہے۔اس سے شعر میں محاکات کی خوبی پیدا ہوتی ہے۔مثال کے طور پر یہ تراکیب ہیں: **زبانِ اشک**: اضافہ استعاری۔اشکوں کی زبان، دل کی بات کے اظہار سے کنایہ ہے۔ **زبانِ خامہ**: خامہ کا وہ حصہ جس میں شگاف دیتے ہیں، مراد بیانِ خامہ ہے۔ **زبانِ شعلہ**: شعلہ کا بیان، اضافۂ استعاری ہے، **زبانِ شمع**: شمع کا گلہ۔مراد یہ ہے کہ شمع جلتے جلتے اپنے غم کا اظہار بھی کرتی ہے، **زبانِ قلم**: واضح بیان سے کنایہ ہے۔ **زبانِ موج**: لہروں سے کنایہ، **زبانِ نسیم**: نسیم کا بولنا ہے۔گویا نسیم خبر ساتھ لے کر آتی ہے:

پہلے شعر میں مژگاں و اشک میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ہے۔غالب اور خاقانی کے اشعار میں زبانِ اشک سے مراد آنسو بہا کر دل کی بات کا اظہار کرنا ہے۔مومن اور حافظ دونوں کے اشعار ایک ہی مضمون پر مشتمل ہے۔دونوں نے کہا ہے کہ زبانِ خامہ، داستانِ غم و جفا کے بیان میں قاصر ہے۔سودا کے شعر میں خاکستر و شعلہ اور آتش کے شعر میں شعلہ و شمع میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔غالب نے شبہائے ہجرِ یار کو زبانِ شمع سے تشبیہ دی ہے۔میر کے شعر میں لکھا، سخن اور قلم میں مراعاۃ النظیر موجود ہے:

ظاہر کرے ہے جنبشِ مژگاں سے مدّعا طفلانہ ہاتھ کا ہے اشارہ، **زبانِ اشک** (غالب،۵۳)

گہ گہ بہ **زبان اشک** آواز دہ ایوان را تا بو کہ بہ گوش دل پاسخ شنوی زایوان (خاقانی، ص ۳۵۸)

لگے آگ آتش غم کو **زبان خامہ** شعلہ ہے جلا دیتے ہیں سو سو خط دم تحریر اکثر ہم (مومن، ج۱، ص ۱۳۰)

زبان خامہ ندارد سر بیان فراق وگرنہ شرح دہم با تو داستان فراق (حافظ، ص ۲۰۱)

اگر سمجھو تو خاکستر صبا کے ہاتھ بھیجوں میں نہیں گویا **زبانِ شعلہ**، دوں کس کو پیام اپنا (سودا، ج۱، ۸۱)

گویا **زبان شعلہ** سے ہرگز ہوئی نہ شمع تدبیر سے محال ہے تقدیر کا جواب (آتش، ج۱، ص ۳۱۰)

فرطِ بیخوابی سے، ہیں شبہائے ہجرِ یار میں جوں **زبانِ شمع**، داغِ گرمیِ افسانہ ہم (غالب، ص ۵۸)

لکھا جو گیا اس کو کیا نقل کرے سخن خوں چکاں تھے **زبانِ قلم** پر (میر، ج ۳، ۲۹۲)

شاہ نصیر کے اس شعر میں کاغذ اور قلم اور ناسخ کے شعر میں موج ،دریا اور پانی میں مراعاۃ النظیر ہے۔شاہ نصیر کے شعر میں زبانِ قلم ،آہ کی وجہ سے جلنے سے قاصر ہے،حال آنکہ ہلالی کے شعر میں زبانِ قلم بولنے لگی ہے۔اکبر کے شعر میں بہار،نسیم اور گل میں صنعتِ مراعاۃ النظیر موجود ہے:

بند کاغذ کا لیا تھا کہ لکھوں خط اس کو ہوگئی آہ **زبانِ قلم** القاب میں بند (شاہ نصیر،ج۱،۴۶۴)

ای خرد از سخن روایت کن بہ **زبان قلم** حکایت کن (ہلالی،ص۲۲۳)

زبانِ موج پر ہوالاماں مثلِ لبِ دریا کرے تیری نگاہِ گرم اگر تاثیر پانی میں (ناسخ،ج۲،حصہ۱،ص۳۲۶)

افسانۂ بہار و **زبانِ نسیم**۔واہ گل جامہ چاک کرتے ہیں اس داستان پر (اکبر،ج۲،ص۱۶)

چاہے غزل میں طنزیہ رنگ ہو،چاہے نشاطیہ لہجہ،لیکن مجموعی طور پر سراسر غزل ہے زخم،دکھ۔شاعر کا دل جب دکھی ہوتا ہے تو پھر وہ قلم چلاتا ہے۔اس کا قلم معجزے کا کام کرتا ہے،اسی لیے غزل میں زخم سے بھی بنتی تراکیب ملتی ہیں: **زخمِ تمنا**: آرزو کو صدمہ ہونا مراد ہے، **زخمِ تیغِ عشق**: تیغ عشق سے جو چوٹ دل پر لگے،تیغِ عشق سے مراد عشق کی تکلیف ہے، **زخمِ دامن دارِ جگر**: جگر پر وسیع زخم، **زخمِ دل**: دل پر چوٹ، **زخمِ گل**: پھول پر چوٹ جس سے مراد محبوب کی تکلیف ہے۔ان تراکیب میں غالب کی ترکیب انوکھی ہے۔''زخمِ تمنا'' خود تنہا ایک دلچسپ ترکیب ہے اور شعر میں آئی ہوئی دوسری تراکیب پارۂ دل،ریشِ جگر سے اس کی اثر آفرینی میں مزید اضافہ ہوتا ہے:

عشرتِ پارۂ دل، **زخمِ تمنا** کھانا لذّتِ ریشِ جگر،غرقِ نمکداں ہونا (غالب،۱۷۳)

جنت میں تو نہیں اگر اے **زخمِ تیغِ عشق** بدلیں گے تجھ کو زندگیِ جاوداں سے ہم (حالی،۶۷)

زخمِ دامن دارِ جگر سے جامہ گزاری ہو نہ گئی ظلم نمایاں اب کوئی جو ایجاد کرو تو بہتر ہے (میر،ج۳،۳۶۷)

زخمِ دل پاوے مرے سوزِ سخن سے التیام چاک ملتا ہے زبانِ شمع سے گلگیر کا (سودا،ج۱،۴۶)

دکھانا پڑے گا مجھے **زخمِ دل** اگر تیر اس کا خطا ہوگیا (حالی،۶۳)

بلبل،شبنم اور گل میں مراعاۃ النظیر ہے:

نالۂ بلبل کی کیا تاثیر شور انگیز ہے قطرۂ شبنم سے **زخمِ گل** نمکداں بن گیا (شاہ نصیر،ج۱،۳۰۵)

زلف کی درازی بہت پرانا مضمون ہے۔کچھ شعرا نے اس میں عجیب وغریب ندرت پیدا کردی۔زلف سے دو قسموں کی تراکیب سامنے آتی ہیں۔ایک قسم مرکب وصفی ہے جس میں زلف کی توصیف ہوئی ہے۔دوسری قسم وہ تراکیب

ہیں جن میں کسی چیز کو درازی اور سیاہی میں زلف سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دوسری قسم کی تراکیب اکثر اضافی ہوتی ہیں۔ کبھی زلف سے مراد کثرت وتفرقہ و پریشانی کی کثرت ہے۔(۲۰۱) تصوف میں زلف ظلمت وکفر سے کنایہ ہے۔(۲۰۲) یوسف حسین خان کہتے ہیں کہ ہنگامہ ہستی کی کرشمہ سازیوں میں اور پری چہروں کے غمزہ وعشوہ وادا اور ان کی شکن زلفِ عنبرین اور نگہِ سرمۂ سا میں اربابِ عرفان کے لیے تجلیاتِ الٰہی کی جلوہ فرمائیاں موجود ہیں جو انسان کا حقیقی مطلوب ہے۔ اصل حسن و جمال شاہدِ حقیقی میں ہے۔(۲۰۳) فارسی شاعری میں زلف کا بکثرت استعمال ہوا ہے، مثال کے طور پر سعدی کی غزلیات میں ۹۷ دفعہ(۲۰۴) اور حافظ کی غزلیات میں ۱۷۵ دفعہ آیا ہے۔(۲۰۵) فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: زلفِ آشفتہ، زلفِ افعی بند، زلفِ بی قرار، زلفِ جہانسوز، زلفِ دلآویز، زلفِ دل وزد، زلفِ دلربا، زلفِ دلنواز، زلفِ سحر، زلفِ سخن، زلفِ شام، زلفِ شبرنگ، زلفِ عنبر فام، زلفِ عنبری، زلفِ مشکبو، زلفِ مشکین، زلفِ میگون، زلفِ نگونسار وغیرہ اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ہیں: **زلفِ الم**: درد و دکھ کو طوالت میں زلف سے تشبیہ دی گئی ہے، صنعتِ تشبیہ پر مبنی ہے، **زلفِ جمعیتِ دل**: جمعیتِ دل سے مراد دل والے ہیں، دل والوں کے عشق کے لیے زلف کا استعارہ کیا گیا ہے، **زلفِ چلیپا**: مرکبِ وصفی۔ صلیب سی زلف۔ محبوب کی زلف سے کنایہ، **زلفِ خم گشتہ**: مرکبِ وصفی ہے، **زلفِ شب**: اضافہ استعاری۔ سیاہی اور اندھیرے کی مناسبت سے رات کی زلفیں کہی گئی ہیں۔ رات کی سیاہی سے کنایہ ہے۔ **زلفِ شب گوں**: وہی زلفِ شب ہے، **زلفِ شکن در شکن**: مرکبِ وصفی، **زلفِ ہوس**: ہوس کبھی ختم نہیں ہو پاتی، اسی وجہ سے طویل ہونے میں اس کو زلف سے تشبیہ دی گئی ہے: **شکنِ زلف**: زلف و گیسو کی شکن۔ ذوق کا شعر فنی اور مضمون کے حوالے سے عمدہ ہے۔ شب و طلسمِ خواب اور حلقۂ زنجیر وزلف میں مراعات النظیر کی خوبی ہے۔ ''زلفِ الم'' سے پورے شعر میں دکھ وغم کا سایہ چھایا ہوتا ہے۔ سراج کی ترکیب ''زلفِ جمعیتِ دل'' بالکل عارفانہ کیفیت پر مشتمل ہے۔ مراد عشاق کے دلوں میں محبتِ الٰہی کی تجلی ہے۔ فارسی اور اردو اشعار میں ترکیب ''زلفِ چلیپا'' ایک ہی حیثیت رکھتی ہے۔ سودا اور مصحفی کے اشعار میں یہ ترکیب مجازِ مرسل پر مبنی ہے۔ زلفِ چلیپا کہہ کر مراد محبوب لیا گیا ہے۔ ناسخ کے شعر میں زلفِ شب رنگ محبوب سے کنایہ ہے۔ عراقی کے شعر میں زلفِ یار کو زلفِ شب سے تشبیہ دی گئی ہے۔ خاقانی کے شعر میں شب کی سیاہی کو زلف سے تشبیہ دی گئی ہے، چناں چہ ہم دیکھتے ہیں یہ ترکیب مختلف صنائع میں استعمال ہوئی ہے۔ درد اور حافظ شکنِ زلف سے ایک ہی طرح متاثر ہوتے ہیں، ایک شکستہ دل ہونا اور دوسرا پریشاں ہونا ہے:

جھپکتی آنکھ شب جوں حلقۂ زنجیر کیا میری طلسمِ خوابِ ہندی تھا سرِ زلفِ الم میرا (ذوق، ج۲، ص۱۱۲)

زلفِ جمعیتِ دل کیونکر لگے ہاتھ اسے — سلسلہ میں جو محبت کے پریشاں نہ ہوا (سراج، ص ۳۰۸)

جس سمت نظر موجِ سراب آوے تو یہ جان — ہووے گی کسی زلفِ چلیپا کی نشانی (سودا، ج ۱، ۵۱۶)

اس کی کجی اب تلک ہم سے نہ یک موگئی — ہم نے مکرّر لکھا زلفِ چلیپا کو خط (مصحفی، ج ۲، ص ۱۶۲)

بے تکلف بوسۂ زلفِ چلیپا لیجئے — نقدِ دل موجود ہے پھر کیوں نہ سودا لیجئے (اکبر، ج ۱، ص ۱۱)

لعل مسیحا دمش دربُن دیرم نشاند — زلف چلیپا خمش برسر دارم ببرد (خاقانی، ص ۵۱۹)

این سطرہای آہ کہ ہرجا نوشتہ ایم — از روی آن دو رزلف چلیپا نوشتہ ایم (صائب، ص ۶۸۱)

رخ گلنار پر تیرے کہاں ہے زلفِ خم گشتہ — ہم اے بحرِ خوبی حلقۂ گرداب و آتش ہے (ظفر، ۳۲۹)

زلفِ شب رنگ کو ہم یاد کیا کرتے ہیں — شبِ تاریک میں فریاد کیا کرتے ہیں (ناسخ، ج ۱، ص ۱۶۲)

حلقۂ زلفِ شب آسا میں ترا روے سفید — طرفہ چوگاں ہے سیہ تاب و عجب گوے سفید (قائم، ج ۱، ۷۰)

تا باز گشادند سرِ زلفِ زرخسار — از روی جہان زلفِ شب تار گشادند (عراقی، ص ۱۹۲)

صبح گوی زلف شب را عاشق است — کز دم عاشق نشان بنمود صبح (خاقانی، ص ۷۴۲)

ہوا کون سا روزِ روشن نہ نکلا — کب افسانۂ زلفِ شب گوں نہ نکلا (آتش، ج ۱، ص ۸۴)

دل کھو گیا ہوں میں یہیں دیوانہ پن کے بیچ — تم بھی تو دیکھو زلفِ شکن در شکن کے بیچ (میر، ج ۲، ۱۱۵)

کیوں طول امل میں الجھایا انسان نے اپنے دامن کو — کیوں زلفِ ہوس کے پھندے میں پھنستی ہے طبیعت غافل کی

(اکبر، ج ۲، ص ۲۷۹)

لازم ہے گوشۂ شکنِ زلف میں ترے — ظالم کوئی پڑا رہے مجھ سا شکستہ دل (درد، ۱۵۵)

شکن زلف پریشان بہ دست باد مدہ — مگو کہ خاطر عشاق گو پریشان باش (حافظ، ص ۱۸۵)

زنجیر: بیڑی، لڑی، سلسلہ۔ زنجیر: فارسی میں بمعنی عدد، ہندسہ۔ زنجیر سے مراد محبوب کی محبت کی سخت گرفت ہے، غالب نے کڑی، بیڑی، باندھنے کی چیز، معنی مراد لیے ہیں۔ زنجیر سے دو تراکیب ہیں، **زنجیرِ اشک**، **زنجیرِ نگاہ**: آنسوؤں اور نگاہ کے سلسلے کو زنجیر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ناسخ نے مبالغہ سے کام لیا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ اشک کا سلسلہ پاؤں تک چلا گیا ہے۔ مصحفی نے شعر میں آنکھ اور نگاہ میں مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے:

سر پہ سوزاں داغِ سودا، پاؤں میں زنجیرِ اشک — تیری محفل میں کھڑی ہے صورتِ دیوانہ شمع (ناسخ، ج ۱، ص ۱۴۸)

آنکھ اس سے بندھی ہے مصحفی کی **زنجیرِ نگاہ** ہے تری زلف (مصحفی، ج ا، ص ۲۳۶)

زنگارِ عشق: زنگار: مجازاً غم و دکھ (۲۰۶) عشق کے دکھ سے کنایہ ہے، آئینہ اور زنگار میں مراعاۃ النظیر ہے:

تھے سکندر طالع اس دم تک کہ دل تھا اپنے پاس کھا گیا افسوس اس آئینے کو **زنگارِ عشق** (سودا، ج ا، ۲۴۴)

زورقِ خورشید: زورق: چھوٹی کشتی، خورشید کو زورق سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مراد وصالِ یار ہے۔ صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے۔ افق اور خورشید میں مراعاۃ النظیر ہے:

بہ ساحلِ افق آئی نہ **زورقِ خورشید** شبِ فراق بھی دریا ہے اک سیاہی کا (مصحفی، ج ۴، ص ۳)

زہرِ چشمِ یار: زہر: سم۔ کنایۂ خشم، غضب۔ مجازاً تلخ، کڑوا۔ (۲۰۷) غصیلی نگاہ سے کنایہ ہے۔ (۲۰۸) میر کے شعر میں ''زہرِ چشمِ یار'' سے مراد محبوب کی غصیلی نگاہ ہے اور صائب کے شعر میں مراد دنیا کی تلخی ہے:

کیا زہرِ چشمِ یار کوئی بیان کرے جس کی طرف نگاہ کی اس کو سلا رکھا (میر، ج ۲، ۸۷)

سفرۂ گردون ندارد لقمہ ای بی زہرِ چشم سیر شد از زندگی ہر کس گدای خود نشد (صائب، ص ۵۶۰)

زہرہ جبین: چمکدار اور روشن چہرے والا، مجازاً خوبصورت (۲۰۹) زہرہ: ستارۂ ناہید۔ زہرہ جبین: صفتِ معشوق ہے۔ ماہ پیکر (۲۱۰) دلربا چہرے سے کنایہ ہے۔ ولی کے شعر میں زہرہ، مشتری اور ہلالی کے شعر میں زہرہ جبین، خورشید و ماہ میں مراعاۃ النظیر ہے۔ ولی اور ہلالی کے اشعار میں زہرہ جبین سے مراد خوبصورت محبوب ہے اور دونوں نے اس کو ماہ یعنی چاند بھی بتایا ہے:

زہرہ جبیناں خلق کے آویں بہ رنگِ مشتری گر نازشوں بازار میں نکلے وہ ماہ مہرباں (ولی، ص ۱۷۱)

پرسید کہ آن **زہرہ جبین** کیست ہلالی؟ خورشیدِ ہمہ عالم و ماہِ ہمہ خوبان (ہلالی، ص ۱۳۷)

ساعدِ سیمیں: چاندی جیسی کلائی۔ حسین بازو کا اشارہ ہے۔ تکرار ''س'' سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

کھینچا جو میں وہ **ساعدِ سیمیں** تو کہہ اٹھا بس بس، کہیں ہمیں ابھی صاحب غش آئے گا (میر، ج ۳، ۳۵)

گو مجھے ''عاشقِ مفلس''، وہ کہیں طعنے سے تو بھی کیوں کر نہ رکھوں ساعدِ سیمیں کا خیال؟ (شیفتہ، ۸۹)

سعدیا با **ساعدِ سیمین** نشانہ پنجہ کرد گرچہ بازو سخت داری زور با آہن مکن (سعدی، ص ۶۴۸)

ساغرِ جلوۂ سرشار: ساغر: شراب کا پیالہ۔ صوفیانہ معنوں پر مشتمل ہے۔ ساغر اس سالک کو کہتے ہیں کہ انوارِ غیبی کا مشاہدہ کرے اور مقامات کا اس کو ادراک ہو۔ یہ ترکیب عشقِ الٰہی سے کنایہ ہے۔ جس کو پی کر حق کا جلوہ ہر ذرہ میں نمایاں ہوگا:

ساغرِ جلوۂ سرشار ہے، ہر ذرّۂ خاک　　　　شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا (غالب،۱۴)

سایۂ دیوارِ عشق: عشق کو دیوار سے تشبیہ دی گئی ہے اور سایہ سے مراد یہاں یاد ہے۔ مراد یہ ہے عشق کی یادیں سارے لمحات پر چھائی ہوتی ہیں، گھر اور دیوار میں مراعاۃ النظیر ہے:

کیا کہوں ان نے مجھے جوں کر دیا بے خانماں　　　　گھر پہ کافر کے نہ پڑیو سایۂ دیوارِ عشق (سودا، ج۱،۲۴۳)

سبزۂ مژگاں: مژگان کو سبزہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ چمن اور سبزہ میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

وہ آفتاب چہرہ کہیں ہو گیا تھا صبح　　　　ہیں اس چمن میں **سبزۂ مژگاں** ہنوز نم (مصحفی، ج۱،ص۲۶۲)

سپاہِ مژگاں: پلکوں کو سپاہ سے تشبیہ دی گئی ہے، صف آرا و سپاہ میں مراعاۃ النظیر ہے:

تھی صف آرا جو وہ برگشتہ **سپاہِ مژگاں**　　　　اس میں یہ رستمِ دل، جان ہمارا ڈوبا (شاہ نصیر، ج۱،۳۴۶)

ستارۂ سوختہ: بد قسمتی مراد ہے۔ (۲۱۱۱) صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے۔ مظہر جانجاناں اپنے شعر میں ترکیب ''ستارہ سوختہ'' استعمال کرتا ہے لیکن وہ اپنے دل کے لیے اس کو وابستہ کرنا نہیں چاہتا۔ وہ اپنے دل کے غم سے باخبر ہے لیکن اس دکھ کو ختم ہونے پر امید رکھتا ہے اور اس کی بد قسمتی کو نہیں مانتا ہے، حال آنکہ اہلی اپنے آپ کو ستارہ سوختہ اور پروانہ سیہ روز کہتا ہے یعنی وہ اپنی بد قسمتی کی طرف اشارہ کرتا ہے:

آتش کہو شرارہ کہو کوئلا کہو　　　　مت اس ستارہ **سوختہ** کو دل کہا کرو

(عبدالرزاق قریشی، میرزا مظہر جانجانان،۲۶۵)

جمالِ شمع چو خورشید عالم افروز است　　　　**ستارہ سوختہ** پروانہ سیہ روز است (اہلی، ص۱۰۰)

ستارۂ گل: گل محبوب کا استعارہ ہے، پھر محبوب کو ستارے سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ خوبصورتی اور چمک ہے۔ چاندنی اور ستارہ میں مراعاۃ النظیر ہے، گل کا لفظ دو مرتبہ استعمال ہوا ہے:

عجب ہے سیرِ گلِ چاندنی شبِ مہ میں　　　　رہے نصیر سدا جلوہ **ستارۂ گل** (شاہ نصیر، ج۲،۲۰۷)

سرابِ سطرِ آگاہی: سطر: سلسلہ، آگاہی کے سلسلے کا سراب۔ آگاہی کو سراب سے تشبیہ دی گئی ہے:

نہ ہو وحشت کشِ درسِ سرابِ سطرِ آگاہی　　　　غبارِ راہ ہوں، بے مدعا ہے پیچ و خم میرا (غالب،۱۶)

سرپنجۂ تقدیر: سرپنجہ: طاقت و زیادتی سے کنایہ ہے۔ یہ ترکیب تقدیر کی طاقت اور جبر سے کنایہ ہے۔ یہ ترکیب مجازِ مرسل پر مبنی ہے۔ پنجہ کہہ کر مراد پوری تقدیر کی طاقت لی گئی ہے:

ہوں بہر صورت دلِ عشاق کا عقدہ کشا　　سر بسر میں ناخنِ **سرپنجۂ تقدیر** ہوں (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۴۰)

سرپنجۂ مرجاں: مرجان محبوب کے ہاتھ کا استعارہ ہے، اس شعر میں شاہ نصیر نے محبوب کے خوبصورت ہاتھ کی تصویر کشی کی ہے:

یہ ترے زیرِ ذقن دستِ حنائی ہے کہاں　　سیب جنت سے ہے **سرپنجۂ مرجاں** پیدا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۴۶)

سرزمینِ دل، سرزمینِ زلف: دل اور زلف کو سرزمین سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ پہنائی ہے جس میں لوگ ڈیرہ جما سکتے ہیں۔ سرزمینِ زلف سے مراد یہ ہے کہ اتنی دلربا زلفیں ہیں جو دوسروں کو اپنے اندر کھینچتی ہیں۔ درد کے شعر میں سرزمینِ دل ہوس، تمناؤں اور ہوس کی وجہ سے قیامت بن گیا ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں دل وسعت کی وجہ سے سرزمین بن گیا ہے۔ یہاں سرزمین، نخل اور سرمنزل میں رعایت لفظی کی خوبی ہے:

قیامت **سرزمینِ دل** پہ میرے حشر برپا ہے　　ہوس ہر دم تمنائیں تو یہ یہ کچھ اٹھاتی ہے (درد، ۱۹۹)

حاصل اب ایسی بارشِ گریہ سے چشمِ تر　　کب **سرزمینِ دل** میں ہوا نخلِ آہ سبز (شاہ نصیر، ج ۲، ۸۹)

سرزمینِ زلف میں کیا دل ٹھکانے لگ گیا　　اک مسافر تھا، سرِ منزل ٹھکانے لگ گیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۵۴)

سرشکِ خونیں: سرشک: قطرہ، آنسو، (۲۱۲) خونیں آنسو، سرخ آنسو۔ (۲۱۳)

دامن کے پاٹ سارے تختے ہوئے چمن کے　　بس اے **سرشکِ خونیں** درکار ایسے ہی تھے (میر، ج ۲، ۳۳۳)

سرمۂ تسخیر: یہ ترکیب محبوب کی آنکھوں کے کاجل کا استعارہ ہے، دلوں پر قابو پانے سے کنایہ ہے:

رو دیا بے اختیار اس شوخ نے تاثیر سے　　دود دل بھی کم نہیں ہے **سرمۂ تسخیر** سے (مومن، ج ۱، ص ۲۴۸)

سرو ایک لمبا اور خوبصورت درخت ہے۔ فارسی شاعری میں وہ محبوب کی قامتِ بلند کا استعارہ بنتا ہے اور بکثرت استعمال بھی ہوا ہے۔ مثلاً سعدی کی غزلیات میں ۲۱۱ دفعہ آیا ہے۔ (۲۱۴) فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: سروِ آزاد، سروِ آسای، سروِ بالا، سروِ بُن، سروِ چمن، سروِ خرامان، سروِ دل آزاد، سروِ دلربا، سروِ سُرور، سروِ سہی، سروِ سیم انداز، سروِ سیم اندام، سروِ شیرین، سروِ قباپوش، سروِ قد، سروِ گل اندام، سروِ گلعذار، سروِ مشرب، سروِ ناز، سروِ نازپرور، سروِ بن قد، سروِ چراغاں۔ اردو غزلیات میں یہ استعارہ بہت کم آیا ہے۔ اس کی جگہ نخل کا استعمال ہوتا ہے (جس کی ذیلِ نخل میں وضاحت ہوگی)۔ **سروِ چراغاں اور سروِ گلستانِ ادا** کی تراکیب ملتی ہیں، جو کئی شاعروں کے ہاں آئی ہیں۔ خاص طور پر غالب نے اپنی غزلیات میں بکثرت ان سے استفادہ کیا ہے۔ اس کا مطلب ہے چراغوں کو ایسے طریقے سے سجانا کہ سرو کی صورت پیدا ہو جائے۔ (۲۱۵) سروِ چراغاں دل پر پڑنے والی چوٹوں کا استعارہ ہے اور سروِ گلستانِ ادا محبوب کی قامت کے لیے

استعارہ ہے:

کیا مجھ کو داغوں نے سروِ چراغاں　　کبھو تو نے آکر تماشا نہ دیکھا (درد، ۱۳۱)

دکھاؤں گا تماشا، دے اگر فرصت زمانے نے　　مرا ہر داغِ دل، اک تخم ہے سروِ چراغاں کا (غالب، ۱۸۲)

مجھ آہ کی گرمی سیں جھڑے پھول چمن کے　　اے سروِ گلستانِ ادا باغ میں جا دیکھ (سراج، ص ۵۴۹)

سطر: **سلسلہ، قطار۔** اس سے دو تراکیب ملتی ہیں، **سطرِ موجِ اشک**، **سطرِ زلف**۔ دونوں میر کی تراکیب ہیں جن میں موجِ اشک اور زلف کو سطر سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ تسلسل ہے۔ میر کے پہلے شعر میں اشک وگریہ اور دوسرے شعر میں سطر، خط، عبارت، قرآن میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ میر نے دوسرے شعر میں تشبیہات کے ذریعے علو معانی پیدا کیے ہیں۔ اس نے زلفِ محبوب کو سطر سے اور رخ کو خط کہا ہے۔ ان سے نئی عبارت پیدا ہوئی ہے جن کا میر نے قرآن سے موازنہ کیا ہے۔ اس شعر میں اگرچہ صنعتِ مبالغہ نمایاں ہے، لیکن میر کی شاعری کی عمدہ تصویر کشی ہے:

کیا سطرِ موجِ اشک روانی کے ساتھ ہے　　مشاقِ گریۂ ابر ہے چشمِ پر آب سا (میر، ج۲، ۲۵)

سطرِ زلف آئی ہے اس روئے خط پہ نظر　　یہ عبارت نئی لاحق ہوئی قرآن کے ساتھ (میر، ج۳، ۱۸۵)

سکوتِ کوہ: سکوت: خاموشی، کوہ: پہاڑ۔ کوہ پایداری کا مظہر ہے۔ اس کی عظمت کائنات میں سب سے زیادہ ہے، اس کے باوجود وہ خاموش ہے لیکن اس خاموشی سے اس کی عظمت میں کمی نہیں آتی ہے۔ یہاں اقبال کی مراد سکوتِ کوہ سے یہ ہے کہ سب جگہوں پر سنساں ہے:

نہ مے، نہ شعر، نہ ساقی، نہ شورِ چنگ و رباب　　سکوتِ کوہ ولبِ جوے ولالۂ خودرو (اقبال، ۳۵۲)

سمند: وہ بادامی رنگ کا گھوڑا جس کی ایال اور دم اور زانو سیاہ ہوں۔ زانو اور ہاتھ پاؤں کے بال سیاہ ہوں۔ تیز رفتاری سے کنایہ ہے۔ **سمندِ حسن**، **سمندِ عمر**، **سمندِ ناز** اور **سمندِ وحشت**۔ حسن کو سمند سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ذیل درج میں آتش کا شعر دیکھیے۔ جہاں ترکی سمند تیز رفتاری اور خوبصورتی میں مشہور ہے۔ ''سمندِ حسن اڑانا'' سے مراد اپنے حسن پر غرور کرنا ہے۔ سمند اور تازیانہ میں مراعاۃ النظیر ہے۔ دوسری ترکیب میں عمر کو تیزی گزرنے میں سمند سے تشبیہ دی گئی ہے۔ سمندِ ناز: ناز و ادا سے کنایہ ہے جو کبھی غزل گوؤں کے ہاں مذکور ہے۔ آخری ترکیب میں وحشت کو سیاہی میں سمند سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اکثر اشعار میں، جہاں سمند موجود ہے؛ وہاں تازیانہ، گھوڑا، ترک، رکاب، عنان جیسے الفاظ آئے ہیں جن سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔ اردو شعرا نے سمندِ ناز کو محبوب کے لیے استعارہ کیا ہے حال آنکہ ہلالی نے سمندِ ناز کو عمر کے لیے

استعارہ کیا ہے۔ان شعرا میں ذوق نے سمندِ ناز کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر کا حسن بڑھ گیا ہے۔وہ سمندِ ناز یعنی محبوب کی اداؤں کی فتنہ گری کو حشر کے فتنہ سے موازنہ کر کر اس کو زیادہ فتنہ گر کہتا ہے:

سمندِ حسن کو وہ ترک اڑا دے جس قدر چاہے　　مژہ مہمیز ہے، گیسوے مشکیں تازیانہ ہے (آتش، ج ۲، ص ۱۷۶)

یہ صدا آتی ہے رفتارِ سمندِ عمر سے　　وہ بھی گھوڑا ہے کوئی جس کو کہ کوڑا چاہیے (آتش، ج ۲، ص ۳۱۹)

ہم سمندِ ناز کے پامال ہو چکے　　اس کو وہی ہے شوق ابھی ترک تاز کا (میر، ج ۲، ۱۸)

تیرے سمند ناز کی بے جا شرارتیں　　کرتی ہیں آگ نالۂ اندیشہ گام کو (مومن، ج ۱، ص ۱۸۳)

ہماری خاک پہ برپا ہے ذوق فتنۂ حشر　　سمندِ ناز پہ کون آیا فتنہ گر چڑھ کر (ذوق، ج ۱، ص ۲۲۴)

غالب، خدا کرے کہ سوارِ سمندِ ناز　　دیکھوں علی بہادرِ عالی گہر کو میں (غالب، ص ۲۳۶)

قبای حسن پوشیدی، سمندِ ناز زین کردی　　بنہ پا در رکاب، ای عمر، تا من در عنان باشم (ہلالی، ص ۱۱۳)

اور بھی چمکا سمندِ وحشت اپنا دشت میں　　تیز جوں مہمیز نشتر جب کہ خاروں کے لگے (ذوق، ج ۱، ص ۳۱۸)

سوز یا سوزش: جلن۔شاعری میں جتنی سوز زیادہ ہو اتنا بھی اثر بڑھ جاتا ہے۔سوز سے یہ تراکیب ہیں: **سوزِ آرزو**: وہ آرزو جو سوز کے ساتھ ہو۔کہا جاتا ہے کہ ٹوٹے اور جلے ہوئے دل کی خواہش فوراً پوری ہوتی ہے۔اقبال کے ہاں بھی جب تک دل میں آرزو کا سوز پیدا نہ ہو تو دل اور خدا کے درمیان فاصلہ نہیں مٹے گا۔**سوزِ دل یا سوزشِ دل**: دل کی جلن۔**سوزشِ جگر**: جگر کی جلن۔**سوزِ سخن**: وہ سخن جس میں دل کی جلن محسوس ہو جائے۔**سوزِ مشتاقی**: وصال کے لیے جو سوز ہو۔ان سب میں سوز پسندیدہ کیفیت ہے اور شاعر حیات کے لیے اس کو لازم سمجھتا ہے۔ان کا یہ خیال ہے کہ آرزو، دل، جگر، سخن، مشتاقی میں سوز ہو تو ان کی قدر بڑھے گی۔ساری تراکیب مرکبِ اضافی ہیں۔غالب اور حافظ سوزِ دل کے بارے میں ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔غالب سوزِ دل کے باوجود چشم قربانی کہتا ہے اور حافظ بھی اس کو یار کی مہربانی سمجھتا ہے۔اقبال سوزِ سخن کے لیے دل جلنے کو لازمی سمجھتا ہے، یعنی سوزِ دل سے سوزِ سخن بنتا ہے ورنہ حقیقت کا اظہار نہیں ہو سکتا ہے:

حرم کے دل میں سوزِ آرزو پیدا نہیں ہوتا　　کہ پیدائی تری اب تک حجاب آمیز ہے ساقی (اقبال، ۳۵۱)

سوزشِ دل کے سبب مرگ نہ تھی عاشق کی　　اپنی غیرت میں وہ کچھ آ بھی جلا جاتا تھا (میر، ج ۳، ۴، ۲۵)

ضبطِ سوزِ دل ہے وجہِ حیرتِ اظہارِ حال　　داغ ہے مہرِ دہن، جوں چشم قربانی مجھے (غالب، ۹۳)

سوزِ دل، اشک روان، آہ سحر، نالۂ شب　　این ہمہ از نظر لطف شما می بینم (حافظ، ص ۲۴۵)

عشق کے اب کہاں وہ ہنگامے　　　درد دل، سوزشِ جگر، کچھ ہے (شیفتہ،۱۹۳)

سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات　　　ہو نہ روشن، تو سخن مرگِ دوام اے ساقی (اقبال،۳۵۱)

رہا نہ حلقۂ صوفی میں سوزِ مشتاقی　　　فسانہ ہائے کرامات رہ گئے باقی (اقبال،۲۹۳)

سوزنِ مژگاں:سوزن: سوئی۔ مژگاں کو سوزن سے تشبیہ دی گئی ہے جو دل اور نگاہ میں چبھ جاتے ہیں۔ سوزن وزخم میں مراعاۃ النظیر ہے:

موڑیو منہ نہ ابھی **سوزنِ مژگاں** ہم سے　　　ٹانکے زخموں میں تو ہیں کتنے ہی درکار ہنوز (درد،۱۵۰)

اچھا کیا نہ **سوزنِ مژگانِ** یار نے　　　ظاہر ہمارے زخمِ جگر کا رفو ہے صاف (ذوق، ج ا، ص ۲۳۶)

سوہانِ روح: آزاردہندۂ جان، گراں خاطر۔ یہ فارسی کا محاورہ ہے۔ جب کوئی شخص یا کوئی کیفیت انسان کے لیے تکلیف دہ ہو تو کہا جاتا ہے کہ وہ سوہانِ روح ہے۔ جیسا کہ سودا اور اکبر کے اشعار میں ہجر اور دوری سوہانِ روح بنتی دکھائی دیتی ہے:

کوئی چیز ایسی نہیں مجھ کو جو ہو **سوہانِ روح**　　　تیری دوری میں مگر دل کو ہے جینے کا خراش (سودا، ج ا،۲۱۴)

افسوس اس سماں میں بھی اکبر اداس ہے　　　**سوہانِ روح** ہجر ہے اک گلعذار کا (اکبر، ج ۲، ص ۱۶۷)

سیبِ ذقن اور سیبِ زنخداں: خوشنما چھوٹی اور خوبصورت ٹھوڑی، معشوقانہ زنخدان۔ سیب زنخدان اور سیب ذقن کو شعرا معشوق کی ٹھوڑی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ سیب جنت کا پھل ہے اور اس کے خواص زیادہ ہیں۔ یہ ایک خوبصورت پھل ہے اور محبوب کی سیب جیسی ٹھوڑی عاشق کے لیے جان بخش ہوتی ہے۔ فارسی اور اردو کے سبھی غزل گوؤں کے ہاں یہ تشبیہ دکھائی دیتی ہے، جن میں سے کچھ مثالیں پیشِ خدمت ہیں۔ جہاں یہ ترکیب آتی ہے اس کے ساتھ ایسے الفاظ بھی آتے ہیں جن سے مراعات النظیر کی خوبی پیدا ہوتی ہو باغ، باغباں بو، بہشت، سرخ، شجر، گلشن، مریض، نہال وغیرہ۔ میر اور طالب آملی دونوں نے سیبِ ذقن کہہ کر سیب کی خصوصیت یعنی خوشبو اور خوبصورتی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ سودا نے سیبِ ذقن کہہ کر پورے شعر میں اس حسن کی تصویر کشی کی ہے۔ حسن کے باغ سے مراد محبوب کا پورا حسن ہے جس میں حسنِ ٹھوڑی سب سے اوپر ہے، کیوں کہ باغ کے سارے پھلوں میں سیب بادشاہ پھلوں کا ہے۔ وہ حسن کا مظہر ہے، اسی لیے سودا کہتا ہے کہ محبوب کے پاس خوبصورت اجزا زیادہ ہیں جن سے باغِ حسن پیدا ہوا ہے، لیکن ان میں ٹھوڑی، جو سیبِ ذقن جیسی ہے؛ اس کی خوبصورتی لاجواب ہے۔ فارسی اور اردو اشعار میں سیبِ ذقن کے حسن وخوشبو کی طرف اشارہ ہوا ہے:

عکس پڑتا ہے ترے **سیبِ ذقن** کا اس میں　　　حسن کے باغ سے پاتا ہے ثمر آئینہ (سودا، ج ا، ص ۳۹۴)

کام ہے مشکل الفت کرنا اس گلشن کے نہالوں سے　　بوکش ہو کر **سیبِ ذقن** کا غش نہ کرے تو سزا ہے عشق

(میر، ج۳، ۳۰۸)

رشکِ خورشید ہے **سیبِ ذقن** سرخ ترا　　معدنِ لعل و گہر ہے دہنِ سرخ ترا (ذوق، ج۱، ۱۹۴)

از ہیچ باب نیست گزیدن براو روا　　بوییدنی ست **سیبِ ذقن** بلکہ دیدنی ست (طالب آملی، ص ۳۲۱)

ازآن بر میوهٔ فردوس باشد دیدهٔ زاہد　　کز ان **سیبِ ذقن** خونین نگر دیدہ ست دندانش (صائب، ص ۶۱۰)

مصحفی خط سے ہے اس **سیبِ زنخداں** کا یہ رنگ　　میوهٔ از شجر افتادہ ہو جوں گرد بھرا (مصحفی، ج۴، ص ۶۰)

شاعر ہوں، بوے **سیبِ زنخداں** ہوں سونگھتا　　اصلاح رہتی ہے مجھے اپنے دماغ کی (آتش، ج۲، ص ۱۰۵)

زمیوہ ہای بہشتی چہ ذوق دریابد　　ہر آن کہ **سیبِ زنخدان** شاہدی نگزید (حافظ، ص ۱۶۱)

سیپارۂ دل: ٹکڑے ٹکڑے دل۔ دل کی پریشانی سے کنایہ ہے۔ کنایہ کے علاوہ اس میں صنعتِ ایہام بھی موجود ہے۔ سیپارہ سے قرآنِ پاک کی جانب اشارہ بھی ہوتا ہے۔ شاعر ٹکڑے ٹکڑے دل کی سیپارے جیسی قدر کرتا ہے۔ اس شعر میں مصحف اور سیپارے میں مراعاۃ النظیر ہے:

ترے یاد میں مصحفِ رخ کی اک دن　　میں **سیپارۂ دل** کو ابتر کروں گا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۹۶)

سیفِ زباں: تیز زبان، وہ شخص جس کے کلام میں اثر اور بات میں تاثیر ہو، اعلیٰ درجہ کا شاعر، سخن دان۔ (۲۱۶)

ہے **سیفِ زباں** تری سیہ مست　　کہ ساغرِ چشم دل ستاں سے (درد، ۲۰۷)

سیل اشک، سیلِ بہار: سیل جاری ہونے سے کنایہ ہے۔ اشک اور بہار کو سیل سے تشبیہ دی گئی ہے، دونوں سیلاب کی طرح جاری رہتے ہیں:

کیوں نہ ہوں شرمندۂ روئے زمیں　　**سیلِ اشک** ایسا نہیں خانہ خراب (درد، ۱۴۵)

دیشب بسیل **اشک** رہ خواب می زدم　　نقشی بیاد خطّ تو بر آب می زدم (حافظ، ص ۲۱۸)

پھول اس چمن کے دیکھتے کیا کیا جھڑے ہیں ہائے　　**سیلِ بہار** آنکھوں سے میری رواں ہے اب

(میر، ج۲، ۹۷)

سینۂ بسمل، سینۂ صد چاک، سینۂ کائنات: سینہ سے مراد دل ہے۔ سینۂ بسمل سے مراد وہ دل ہے جو قربانی کے لیے تیار ہو، سینہ چاک غمگین عاشق سے کنایہ ہے۔ سینۂ کائنات: دلِ کائنات۔ تینوں میں کنایہ کا پہلو موجود ہے:

زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی، یا رب! تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا (غالب، ۱۶۳)

روزہ اک غم نیا میرے دلِ غمناک میں روز ہے اک دردِ تازہ سینۂ صد چاک میں (ظفر، ۲۷۳)

تو نے یہ کیا غضب کیا، مجھ کو بھی فاش کر دیا میں ہی تو ایک راز تھا **سینۂ کائنات** میں! (اقبال، ۳۴۵)

سینہ کوبیِ سنگ : سینہ کوبی: عاشقی سے کنایہ ہے۔ یہ ترکیب دکھ کے ساتھ عشق کرنے سے کنایہ ہے۔ سنگ: پتھر سختی کا مظہر ہے۔ جب کوئی بات بہت تکلیف دہ ہو تو فارسی محاورے میں اس سے متعلق کہا جاتا ہے کہ سنگ بھی اس بات سے متاثر ہوتا ہے اور صنعتِ کنایہ پر مشتمل ہے:

سینہ کوبیِ سنگ سے دل خون ہوئے میں رہی حق بہ جانب تھا ہمارے سخت ماتم ہو گیا (میر، ج ۲، ۱۵)

شانۂ روزگار: شانہ: کاندھا، مونڈھے کی ہڈی، زمانے کا کاندھا۔ سخت مشکلات سے دوچار ہوتے ہوئے زمانے سے کنایہ ہے:

کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرمِ سیر شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں (اقبال، ۳۶۵)

شاہینِ چشم، شاہینِ نگہ: محبوب کے چشم ونگہ شاہین سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ تیز ہونا ہے۔ چشمِ محبوب شاہیں جیسی شکاری ہے۔ شاہ نصیر کا دوسرا شعر فنی حوالے سے عمدہ شعر ہے۔ دل ونگہ اور شاہین، نوچ، منقار میں مراعاۃ النظیر ہے:

بہرِ صیدِ طائرِ دل ہے ترا **شاہینِ چشم** آج ساری رات اس کو تو بہر صورت جگا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۹۳)

مرغِ دل گو ترے **شاہینِ نگہ** سے چھوٹا لے گیا نوچ کے پر پنجۂ منقار میں بال (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۰۹)

شبستانِ دلِ پروانہ: دلِ پروانہ کو شبستان سے تشبیہ دی گئی ہے۔ پروانہ عاشق کا استعارہ ہے۔ دلِ عاشق شبستان جیسا تاریک ہے:

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ، پیدائی نہیں ہیں چراغانِ **شبستانِ دلِ پروانہ** ہم (غالب، ص ۲۱۶)

شجرِ باغِ وفا: وفا کو باغ سے تشبیہ دی گئی ہے اور پھر شجر کو وفا کے لیے استعارہ کیا گیا ہے۔ تینوں الفاظ میں نشاطیہ لہجہ موجود ہے:

یارِ حرماں وگلِ داغ نہیں اپنے ساتھ **شجرِ باغِ وفا** پھولے پھلے جاتے ہیں (میر، ج ۲، ۲۳۲)

شراب: فارسی اور اردو شاعری میں شراب کا عام استعمال ہے۔ شراب کہیں کہیں اصلی معنوں پر میں استعمال ہوئی ہے لیکن اکثر جگہوں پر اس کے مجازی معنی مراد ہیں۔ شراب، محبت وحق کے جذبے سے کنایہ ہے۔ عشق، ذوق اور محبت کو شراب سے مماثلت دی گئی ہے۔ (۲۱۷) خاص طور پر صوفیانہ شاعری میں اس کے بارے میں حامد حسن قادری یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

سلوک وطریقت کے مقام وحال میں جو کیفیت اور مشاہدات آتے ہیں وہ عامۃ الورد نہیں ہوتے ہیں لیکن کبھی صوفی ان کے اظہار کے لیے بھی بیتاب ہو جاتا ہے۔ یہ اظہار مجاز واستعارے میں ہو سکتا ہے اور مضمون شراب وساقی سے بہتر پیرایہ

ممکن نہیں۔....شراب ساقی سے مقصود وہی لوازمِ طریقت ومعرفت ابتدا سے رہے ہیں۔...ذکر شراب شاعری میں اخلاق وموعظت، شعریت وادبیت، شوخی وظرافت کے مضامین کے لیے تشبیہ واستعارے کے طور پر ہوتا ہے۔(۲۱۸) فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: شرابِ آلودہ، شرابِ ارغوانی، شرابِ ازل، شرابِ انار، شرابِ تجلی، شرابِ تلخِ صوفی سوز، شرابِ خام، شرابِ خانگی، شرابِ خُلد، شرابِ دلارام، شرابِ رہبان، شرابِ ریحانی، شرابِ طہور، شرابِ عافیت، شرابِ غرور، شرابِ کوثر، شرابِ کُہن، شرابِ گلرنگ، شرابِ لالہ سان، شرابِ لایزال، شرابِ لعل، شرابِ مُروّق، شرابِ ناز، شرابِ وحدت؛ لیکن اردو غزلیات میں بہت کم تراکیب ملتی ہیں: **شرابِ عشق**: عشق کو شراب سے تشبیہ دی گئی ہے۔ **شراب خانۂ الفت**: الفت ودوستی کو شراب خانہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ الفت کے نشے سے سرمست ہونا مراد ہے۔ شیفتہ کے شعر میں شراب وخمار میں مراعاۃ النظیر موجود ہے:

شرابِ عشق ہے، کیا دہشتِ خمار مجھے؟ جنونِ شوق ہے، کیا حاجتِ بہار مجھے؟ (شیفتہ، ۲۱۰)

شراب خانۂ الفت میں ہیں ہزار مزے ولیک تب جو ذرا اس میں آدمی سنبھلے (مصحفی، ج۴، ص۴۳۱)

شرر افشانیِ اشک: آنسو بہنے کو شرر افشانی سے تشبیہ دی گئی ہے، ش کی تکرار سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے:

کس طرح کیجیئے فکرِ **شرر افشانیِ اشک** جب کہ پانی میں لگی آگ بجھانا مشکل (سراج، ص۴۵۴)

شعلہ: چمک، روشنی، فروغ۔ آگ، آتش، غصہ سے کنایہ ہے۔ شعلہ تین رنگوں پر مشتمل ہے: لال، پیلا اور نیلا۔ ان مختلف رنگوں سے اس میں حسن پیدا ہوا ہے اور اس کو دیکھ کر انسان کو سکون ملتا ہے۔ نفسیات میں شمع کا شعلہ دیکھنے پر زور دیا گیا ہے۔ اس سے مثبت انرجی ملتی ہے۔ اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **شعلۂ آواز**: آوز کو شعلہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کنایۂ باریک پُرسوز آواز جو دلوں میں اثر کرتی ہے۔(۲۱۹) **شعلۂ برقِ غضب**: غضب کو شعلہ سے تشبیہ دی گئی ہے، غصے سے نگاہ میں چمک بڑھنا مراد ہے، **شعلۂ جوالہ**: جلتی ہوئی سینٹی کا شکر، صفت۔ تیز مزاج، بدمزاج معشوق۔(۲۲۰) **شعلۂ حسن**: مراد وہ حسن ہے جو شعلہ جیسا دلوں میں بھڑکتا ہے، **شعلۂ دل**: عشق سے کنایہ ہے۔(۲۲۱) **شعلۂ رخ**: حسین چہرہ جو شعلے جیسا چمکدار اور پیارا ہے، کنایۂ معشوق۔ **شعلۂ غم**: وہ دکھ اور غم جو شعلے کی طرح دل اور جان کو جلاتا ہے، محبوب کی یاد سے کنایہ ہے۔ **شعلۂ نگاہ**: وہ نگاہ جس میں شعلے جیسی چمک ہے اور دل پر اثر کرتا ہے، محبوب کی نگاہ سے کنایہ ہے۔ یہ ساری تراکیب مرکبِ اضافی ہیں اور صنعتِ تشبیہ پر مشتمل ہیں۔ شاہ نصیر اور صائب دونوں نے شعلۂ آواز کا استعمال کیا ہے، لیکن دونوں نے الگ الگ پہلو نکالا ہے۔ شاہ نصیر کے شعلۂ آواز میں شکوۂ غم کی کیفیت ہے جس سے شاعر نالاں ہے، حال آنکہ صائب کے

شعلۂ آواز میں عشق کا سوز ہے اور وشاہ نصیر اس کو زندگی لیے ضروری سمجھتا ہے:

ہوں گرفتارِ قفس اے شعلۂ آواز دیکھ — مت جلا دینا کہیں تو بال اور پر آگ میں (شاہ نصیر، ج۲، ۲۹۷)

بہ چراغ مہ و خورشید نگرد درروشن — ہر حریمی کہ درو شعلۂ آوازی نیست (صائب، ق، ج۲، ص ۷۹۷)

کیا غیر پر بھی شعلۂ برقِ غضب پڑا؟ — ٹھنڈک سی آج کچھ مرے دل کی جلن میں ہے (شیفتہ، ۲۰۳)

یہ تمنا ہے کہ جوں شعلۂ جوالہ پھروں — شمع رواس دلِ بیتاب کو میں تھام کے، گرد (شاہ نصیر، ج۱، ۴۶۸)

شاہ نصیر کے شعر میں شعلۂ حسن کی مناسبت سے ایک چراغ آیا ہے اور نگاہ، مردمک کی مناسبت سے شمع آئی ہے۔ان سے صنعتِ لف ونشر نامرتب پیدا ہوئی ہے۔یہاں شعلۂ حسن نے رخسار کی خوبصورتی کا استعارہ ہے۔درد نے شعلۂ دل کو نشاطیہ لہجے میں بیان کیا ہے۔ان کا کہنا ہے کہ شعلۂ دل، چراغ کی حیثیت رکھتا ہے، جیسا کہ چراغ کی روشنی ہے، ویسا بھی شعلۂ دل اپنی روشنی سے راستے میں مقصد کی طرف رہنمائی کرتا ہے:

شعلۂ حسن و نگاہ و مردمک رکھتا ہے یہ — رکھ کے چڑھ کوٹھے پہ زینا ہیں دو شمع و یک چراغ (شاہ نصیر، ج۲، ۱۲۶)

شعلۂ حسن تو اوروں کو دکھا کے مارا — تو نے ظالم ہمیں بے آگ جلا کے مارا (ظفر، ۶۷)

شعلۂ دل کو ہر گھڑی اے دمِ یاس مت بجھا — اپنی بساط میں تو یاں ایک یہی چراغ ہے (درد، ۲۱۸)

یہ نہیں شعلۂ دل شمع سے یاراں نکلا — ناوکِ عشق کا سینے سے ہے پیکاں نکلا (شاہ نصیر، ج۱، ۲۰۹)

دسترس تابود بہ شعلۂ دل — کف دست خضاب بی نمک است (طالب آملی، ص ۳۰۴)

دل جلاتے شعلۂ رخ سے ہیں گیسو آگ میں — زندہ کو جوں مردکیوں پھونکتے ہیں ہندو آگ (ظفر، ۲۵۹)

ہمارے شعلۂ غم کا یقیں تم کو نہیں آتا — تمھیں کیونکر دکھائیں دل میں بجھتا دل سے اٹھتا ہے (اکبر، ج۲، ص ۶۵)

اس شعر میں ''شعلۂ نگاہِ یار'' کا اثر اتنا ہے جس سے دل جل کر اس کی آہ فلک میں جاتے ہوئے ناوکِ شہاب بنتی ہے۔ظفر نے شعلۂ نگاہ کی طاقت کی نشاندہی کی ہے:

جلایا دل جو ترے شعلۂ نگاہ نے رات — فلک پہ نالہ مرا ناوکِ شہاب بنا (ظفر، ۷۲)

شکوہِ حسن: شکوہ: رعب، شان، وہ حسن جس میں شان ہو، مرکبِ اضافی ہے۔اصلی معنوں پر مشتمل ہے:

آہ و زاری سے شکوہِ حسن ہے — جیسی رونق باغ کی، اشجار سے (شیفتہ، ۱۹۹)

شمشیر: تلوار، فارسی اور اردو شاعری میں اکثر مجاز مرسل کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔سعدی کی غزلیات میں لفظ ''شمشیر'' ۵۶

دفعہ آیا ہے۔(۲۲۲)۔**شمشیرِ ابرو، شمشیرِ ادب، شمشیرِ عشق اور شمشیرِ نگہ** .یہ ایسی تراکیب ہیں جو لفظ شمشیر سے مل کر بنی ہیں۔ شمشیر کاٹنے اور قتل کرنے والی چیز ہے۔ اسی بنا پر ان تراکیب میں ابرو کو باریک اور لمبے ہونے کی وجہ شمشیر سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۃً دل کو قتل کرنا ہے۔ عشق میں ادب کرنا عاشق کے لیے عذاب سا ہوتا ہے اور اس کی جان کا قاتل بنتا ہے، اس وجہ سے عشق کو ادب سے تشبیہ دی گئی ہے۔ نگاہ کو بھی شمشیر سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ قتل کرنا ہے۔ یہ سب مرکب اضافی ہیں۔ میر نے ابرو کو شمشیر سے تشبیہ دے کر مبالغہ سے کام لیا ہے کہ ابروے یار سر کاٹنے کا قابل ہے۔ ناسخ نے شمشیرِ ابرو کہہ کر اس کی خوبی کے بیان میں مبالغہ کیا ہے۔ ان سب تراکیب میں لفظ ''شمشیر'' کی مناسبت سے مارنے، کاٹنے، ستم کش کا ذکر ہوا ہے:

خوف کر عاشق کے سر کٹنے کی قطعی ہے دلیل   ہو جہاں **شمشیرِ ابرو** اس کی خم حد سے زیاد (میر، ج۳، ۲۸۹)

یار کی **شمشیر ابرو** اس قدر ہے آب دار   تیغ پر خجلت سے ہر جوہر پسینا ہو گیا (ناسخ، ج۲، حصہ دوم، ص۱۶)

اسد مجھ میں ہے اس کے بوسۂ پا کی کہاں جرأت؟   کہ میں نے دست و پا باہم بہ **شمشیرِ ادب** کاٹے

(غالب، ۱۰۵)

شمشیرِ عشق کے جو تھے حاتم کے دل پہ زخم   سوزن پلک کے تارنگہ سوں سیکں ہیں ہم (حاتم، ص۱۵۲)

سرمہ آلود و سفید و سرخ اور مژگاں سیاہ   کیوں نہ مارے اس طرح چو رنگ **شمشیرِ نگاہ**

(میرزا مظہر جانجاناں، ص۲۶۷)

مجھ پہ **شمشیر نگہ** خود بہ خود آپڑتی ہے   عاجز احوال زبوں سے وہ ستم کوش ہوا (مومن، ج۱، ص۵۳)

فارسی اور اردو شاعری میں شمع مرکزِ توجہ رہی ہے۔ بظاہر شمع جلتی ہے اور روشنی دیتی ہے اور روشنی کے ساتھ اپنی خاموشی سے وہ اپنے اندر کے حالات سناتی ہے۔ شمع اور پروانہ کی روایت مشہور ہے۔ پروانہ شمع کے حسن پر اپنی جان قربان کرتا ہے۔ شمع بھی اس عشق میں جل کر پگھل جاتی ہے۔ گویا شمع اور پروانہ اصلی عشق کے مظہر ہیں۔ آفتاب حسین شاہ کے بقول شمع پہلے صرف روشنی کا کام دیتی تھی لیکن رفتہ رفتہ اس میں سوز و گداز پیدا ہونا شروع ہو گیا اور وہ غم کی نمایندگی کرنے لگی اور شمع کے گرد پروانے کے والہانہ طواف اور جان سپاری نے بھی عاشق کے بے لوث خلوص اور ایثار کی معنویت اختیار کر لی اور شمع و پروانہ کا تلازمہ عاشق و معشوق و سوز و گداز اور نور و ضیا کے مفاہیم ادا کرنے لگا۔(۲۲۳) شاعری میں شمع کا کئی پہلوؤں میں استعمال ہوا ہے؛ کہیں حسن، کہیں غم، کہیں معشوق، کہیں جلنے کی وجہ سے اس کا اٹھتا ہوا دھواں اور کہیں اس کی روشنی کا پہلو مدِ

نظر ہے۔عرفان میں شمع خاص مطلب کا اظہار کرتی ہے۔وہاں شمع نورِ الٰہی کی کرن کو کہا جاتا ہے۔اسی طرح عرفان کی روشنی کا اشارہ ہے جو سالک کے دل کو روشنی بخشتی ہے۔(۲۲۴) بعض نقاد شمع اور انسان میں ایک تمثیلی انداز پیدا کرتے ہیں۔مثال کے طور پر سعد اللہ کلیم اس حوالے سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

شمع حسنِ مطلق کا مظہر ہے۔انسان اور شمع میں اس لحاظ سے صرف اتنا فرق ہے کہ شمع میں شعلۂ نور ظاہر ہے، جب کہ انسان میں یہی شعلہ مستور ہوگیا ہے۔شمع اپنی اصل سے جدا ہونے کے سبب جلتی ہے۔جلنا اس کا مقدر ہے۔خود جلتی ہے، دوسروں کو روشنی دیتی ہے۔لوگ اس کی روشنی کے شیدا ہیں(۲۲۵)

فارسی شاعری میں شمع کی اتنی اہمیت ہے کہ سعدی کی غزلیات میں لفظ ''شمع'' ۵۸ دفعہ۔(۲۲۶) اور حافظ کی غزلیات میں ۷۷ دفعہ آیا ہے۔(۲۲۷) حافظ کے اشعار میں شمع معشوق کا استعارہ ہے۔(۲۲۸) فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: شمعِ آسمان، شمعِ آفتاب، شمعِ الٰہی، شمعِ انجم، شمعِ براتی، شمعِ تجلی، شمعِ جمال، شمعِ چہارم، شمعِ خاور، شمعِ ختن، شمعِ خدا، شمعِ چرخ، شمعِ دل افروز، شمعِ رخسار، شمعِ سپہر، شمعِ سحر، شمعِ سخن، شمعِ سر بریدہ، شمعِ شب افروز، شمعِ شکرلب، شمعِ صبح، شمعِ طرب، شمعِ طور، شمعِ ہدیٰ، شمعِ ہو وغیرہ۔اردو غزلیات میں شمع سے تراکیب ان سے بالکل مختلف ہیں اور غزل گو شعرا نے نئی تراکیب بنائی ہیں: **شمعِ آہ**: آہ کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ جلنا ہے، **شمعِ اشک بار**: زندگی کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، مرکب وصفی ہے، روتی ہوئی آنکھ کا استعارہ ہے، وجہ مستعار قطرے ہیں جو اشک کی شکل میں گرتے ہیں، **شمعِ حیات**: زندگی کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۃً غم سے بھرپور زندگی ہے **شمعِ حسن**: حسن کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، **شمعِ حلقۂ ماتم**: ہجر کے دکھ سے کنایہ ہے، ناسخ کے شعر کے مطابق چاند کو شمع اور دکھ کے عالم کو حلقۂ ماتم سے تشبیہ دی گئی ہے، **شمعِ دل یا شمعِ خانۂ دل**: دل یا خانۂ دل کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ غم ہے، کنایۂ غمزدہ دل ہے، **شمعِ شبستاں**: شاہ نصیر کے شعر کے مطابق یہ ترکیب آہ کا استعارہ ہے، یعنی آہِ غم کے شبستان کو شمع کی طرح روشنی دیتی ہے، **شمعِ فانوسِ حباب**: دو استعاروں پر مشتمل ہے، شاہ نصیر کے شعر کے مطابق، شمع محبوب کی تصویر کا استعارہ ہے اور حباب، خیالات کا استعارہ ہے، محبوب کی یاد عاشق کے سارے خیالات کو فانوس جیسی روشنی دیتی ہے، **شمعِ مینا فام**: معشوق سے کنایہ ہے، مینا فام محبوب کا استعارہ ہے (شاہ نصیر کے شعر میں) معشوق عاشق کے مزار پر جا کر شمع کی مانند جلتا ہے، **شمعِ نگاہ**: نگاہ کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ حسن اور روشنی ہے۔**شمعِ ہوش**: ہوش کو شمع سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ غم کی کیفیت ہے، یہ ساری تراکیب شمعِ اشک بار کے سوا مرکبِ اضافی ہیں۔ان تراکیب سے پورے شعر میں ایک نئی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ناسخ نے اس شعر میں شبِ فرقت کی تصویر کشی کے لیے شمعِ حلقۂ ماتم

کا استعمال کیا ہے۔ یہ عمدہ ترکیب ہے۔ ظفر نے اپنی شمعِ آہ کو بلندی پر بٹھا دیا ہے۔ وہ طور کا شعلہ اور شمعِ آہ کی روشنی کو مماثلت رکھتے ہوئے شمعِ آہ کو روحانی رتبہ دیتا ہے۔ اکبر نے شمعِ دل جو معشوقِ حقیقی کے لیے سوزِ باطن کی وجہ سے وجود میں آتی ہے اور وہ اس کی قدر کرتا ہے:

نور افشاں جب سے ہے دل میں خیال اس ماہ کا   طور کا شعلہ دھواں ہے میری **شمعِ آہ** کا (ناسخ، ج ۱، ص ۵۷)

کہکشاں کا خط نہیں یہ صاف آتا ہے نظر   عکس فانوسِ فلک میں میری **شمعِ آہ** کا (ظفر، ج ۱، ۲۵)

کسی نے بزم میں سمجھا نہ باعثِ گریہ   تمام رات رہی **شمعِ اشک بار** افسوس (اکبر، ج ۱، ص ۳۸)

بجھ گئی اک آہ میں **شمعِ حیات**   مجھ کو دمِ سرد نے ٹھنڈا کیا (مومن، ج ۱، ص ۹)

اس کی **شمعِ حسن** سے دل تھا منور سو اب آہ!   ایک مدت سے چراغ اس گھر میں جلتا ہی نہیں (جرات، ج ۱، ص ۴۴۲)

ڈر ہے مجھے کہ دیکھ کے اس **شمعِ حسن** کو   شیخ الحرم نہ دیوے چراغِ حرم بڑھا (مصحفی، ج ۳، ص ۶۹)

کل شبِ فرقت میں اک ماتم کدہ عالم ہوا   چاند بھی ہالے میں **شمعِ حلقۂ ماتم** ہوا (ناسخ، ج ۱، ص ۳۱)

کہوں کیا گرمجوشی میکشی مش شعلہ رویاں کی   کہ **شمعِ خانۂ دل**، آتشِ مے سے فروزاں کی (غالب، ۸۲)

کافی ہے سوزِ باطن انوارِ معرفت کو!   اپنی ہی **شمعِ دل** کا فانوس ہو گیا ہوں (اکبر، ج ۲، ص ۲۶)

بزمِ غم خونِ جگر پر مرے مہمان تھی رات   آہ سرگرم مری **شمعِ شبستان** تھی رات (سودا، ج ۱، ۱۴۳)

سرکشی کرنے میں ہے سرگرم اے ہم دم سدا   آہ نے سیکھی ہے کیا **شمعِ شبستاں** کی طرح (شاہ نصیر، ج ۱، ۴۴۸)

یار کے رخ کا تصور چشم میں رکھتا ہوں میں   مردماں بے اس کے کب ہے **شمعِ فانوسِ حباب**

(شاہ نصیر، ج ۱، ۳۷۵)

جلوہ ہائے موجِ دودِ **شمعِ مینا** فام دیکھ   ہے سرِ بالیں شہیدِ نازِ طاؤس مزار (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۰۲)

پروانہ وار عشق میں تیرے جو جیو دیا   اس کا کفن ہے رشتۂ **شمعِ نگاہ** سوں (ولی، ص ۱۸۸)

سراج اس آرزو میں ہے کہ اپنی بادِ دامن سیں   کسی دن آ کے **شمعِ ہوش** کوں اس کی بجھا جاؤ (سراج، ص ۵۳۴)

شمیمِ زلفِ عنبر، شمیمِ ناز: شمیم: خوشبو۔ زلف اور ناز و ادا کو شمیم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ انشا کے شعر میں صنعتِ مبالغہ موجود ہے۔ وہ محبوب کی ناز و ادا کو شمیم سے تشبیہ دے کر کہتا ہے کہ اس سے بادِ یمن غش کیا ہے:

سانپ کے سونگھے ہوئے سے بے خبر تر ہوں، مجھے   سونگھ لینے کو! **شمیمِ زلفِ عنبر بیز** کو (شیفتہ، ۱۴۴)

میں نے دوپٹا جب ترا آنکھوں سے اپنی مل لیا　　اس کی **شمیم ناز** سے بادیمن نے غش کیا (انشا، ج ا، ص ۱۶)

شناورہائے غم: شناور: تیرتا ہوا، پیراک، غم کو شناور سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ تیرنا ہے، مرادغم کے عالم میں پھنسنا ہے:

شناورہائے غم سے تجھ کو ہم بیباک کرتے ہیں　　وگرنہ اے ظفراس سے حذر تیراک کرتے ہیں (ظفر، ۲۴۶)

شوردل خراش: دل کو چھونے والی، بے چینی۔ میر نے اپنی آہ کے لیے شوردل خراش کا استعارہ کیا ہے:

یہ **شورِ دل خراش** کب اٹھتا تھا باغ میں　　سیکھی ہے عندلیب نے ہم سے فغاں کی طرح (میر، ۱۱۹)

شورش کدۂ عالم: عالم کا ہنگامہ۔ میر کے شعر میں یہ دل کا استعارہ ہے، شورش کدہ اور ہنگامہ میں مراعاۃ النظیر ہے:

شورش کدۂ عالم کہنے ہی کی جا گہ تھی　　دل کیا کرے جو ایسے ہنگامے میں پھنس جاوے (میر، ج ۲، ۳۲۵)

شہریارِدل: **شہریار**: بادشاہ، دل کا بادشاہ۔ اس شعر میں درد نے دل کے داغ عشق کو شہریار سے تشبیہ دی ہے:

بارے یہ داغ عشق ہوا شہریارِ دل　　مدت سے بے چراغ پڑا تھا دیارِ دل (درد، ۱۵۵)

شہیدِ خنجرِ انکار: انکار کو خنجر سے تشبیہ دی گئی ہے جو جان لیتا ہے، اس شخص کو جو اس خنجر کا شکار ہے شہید کہا گیا ہے، مراد درخواست کرنے والا ہے جس کی درخواست دلدار انکار کرتے ہوئے شہیدوں میں شامل ہوا ہے:

فریب وعدۂ دلدار کیجئے کی قد　　**شہید خنجرِ انکار** سے پوچھ (حالی، ۷۵)

شہیدِ ذوقِ وفا: شاعر اپنے ذوق وفا کو مرجھایا ہوا دیکھ کر اس کو شہیدوں میں شامل کرتا ہے۔ اسی طرح اس شعر میں اقبال اپنے ذوقِ وفا کی قدر کرتا ہے۔ اقبال کی مراد ذوقِ وفا سے اسلام کا شوق ہے:

مرا ساز اگرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا　　وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی (اقبال، ۳۱۳)

شیرازۂ قرآن: شیرازہ: وہ فیتہ جو کتاب کی جزبندی کے بعد پشتے کے دونوں طرف لگا دیتے ہیں۔ کنایۂ انتظام، سلسلہ، بندش۔ یہاں شاہ نصیر نے زلف کو شیرازۂ قرآن سے تشبیہ دی ہے، مراد زلف کا انتظام ہے۔ شانہ اور زلف میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

جز شانہ نہ الجھا یہ ہمارا دل صد چاک　　اس زلف کو **شیرازۂ قرآن** سمجھ کر (شاہ نصیر، ج ۲، ۶۹)

شیشہ باریک چیز ہے جب اس کو صدمہ پہنچتا ہے تو آسانی سے ٹوٹ جاتا ہے۔ اسی لیے وہ باریکی کا مظہر ہے۔ ان تراکیب میں **شیشۂ تہذیب**: تہذیب کا قابلِ صدمہ ہونا مراد ہے۔ اقبال نے تہذیبِ مغرب کی مذمت کرتے ہوئے اس کو مٹنے والا سمجھا ہے، **شیشۂ جاں**: باریک مزاج سے کنایہ ہے۔ (۲۲۹) **شیشۂ دل**: دل کا استعارہ ہے، نازک مزاج (۲۳۰) **شیشۂ**

گردون: آسمان سے کنایہ ہے، **شیشۂ ناموس:** آبرو وعزت سے کنایہ ہے۔ (۲۳۱) تہذیب، جان، دل، گردون اور ناموس کو شیشہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ میر نزاکت کی مناسبت سے شیشۂ جاں کو لایا ہے اور دلِ سخت کی مناسبت سے جماد کو، جس سے لف ونشر مرتب پیدا ہوئی ہے۔ سودا کے شعر میں شیشۂ دل اور شیشہ گراں میں صنعتِ تضاد موجود ہے۔ سودا نے دل کو شیشہ سے تشبیہ دی ہے حال آنکہ خواجو کرمانی نے اپنے آپ کو نازک مزاجی کی وجہ سے شیشۂ دل کہا ہے۔ سودا کے دوسرے شعر میں شیشہ گردوں، تقدیر سے کنایہ ہے۔ اس شعر میں الفاظ کے درمیاں ایک رابطہ پیدا ہوا ہے جس سے حسن دوچند ہوگیا ہے۔ شیشہ، مئے، جام میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔ اسی طرح اہلی کے شعر میں شیشۂ گردوں تقدیر سے کنایہ ہے۔ سراج اور ہلالی کے اشعار میں شیشہ اور سنگ میں مراعاۃ النظیر موجود ہے:

لبالب شیشۂ تہذیبِ حاضر ہے مۓ لا، سے — مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ الاّ، (اقبال، ۳۶۱)

نزاکت جیسی ہے ویسا ہی دل بھی سخت ہے اس کا — اگر یہ **شیشۂ جاں** ہے، پہ بہتر ہے جماد اس سے (میر، ج۲، ۳۰۸)

تاجر ترسندہ طبعِ شیشہ جان — در طلب نہ سود دارد نہ زیان (مولوی، مثنوی، ج۳، ص۱۷۶)

توڑا جو مرا **شیشۂ دل** ہنس کے یہ بولا — مت کُڑھ کہ پرا ز شیشہ گراں شہر حلب ہے (سودا، ج۱، ۴۲۸)

آہ! یوں شیشۂ دل ان نے جو توڑا میرا — کیا بگاڑا تھا میں اس گنبدِ مینائی کا (قائم، ج۱، ۸)

دلبر پریرخ است و منِ خستہ **شیشہ دل** — وین طرفہ سنگ شیشہ شکن در کف پری ست (خواجو کرمانی، ص۱۴)

گو نہ دے **شیشہ گردوں** مۓ گل رنگ مجھے — خونِ دل سے تو مرا جام ہے معمور سدا (سودا، ج۱، ۸۲)

مشکن دل دیوانہ ام ای **شیشۂ گردون** — از وی بہ حذر باش کہ دیوانۂ عشق است (اہلی، ص۱۲۱)

یہ سخنِ سخت رقیباں مجھے — سنگ ہوا **شیشۂ ناموس** کا (سراج، ص۳۴۱)

کہ دل بہ دست بتی داد ہمچو من — سنگی گرفت و **شیشۂ ناموس** را بشکست (ہلالی، ص۲۱)

صحرا: بیابان، ویرانہ۔ میدانِ عمل کی علامت ہے۔ صحرا اور بیاباں کے تلازموں میں زنداں، خانہ زنجیر، نخلِ مغیلاں اور خارِ مغیلاں وغیرہ عمل کی راہ میں حائل مخالف طاقتوں کا مفہوم ادا کرتے ہیں۔ غزل میں صحرا کی اہمیت زیادہ ہے۔ بظاہر صحرا ویرانہ اور بیابان ہے لیکن شاعروں کے ہاں اس پر قدم رکھنا ضروری ہے۔ فارسی غزل گوؤں کے ہاں بھی بکثرت استعمال ہوا ہے۔ مثال کے طور پر سعدی کی غزلیات میں ۵۰ دفعہ آیا ہے۔ (۲۳۲) اردو غزل میں تین تراکیب ملتی ہیں: **صحرائے سخن، صحرائے قناعت، صحرائے وحشت**۔ سخن، قناعت اور وحشت کو صحرا سے تشبیہ دی گئی ہے۔ غالب کے شعر میں ''صحرائے سخن'' کے ساتھ

ترکیب ''راہِ سخن'' بھی آتی ہے، جس سے صنعتِ تجنیس پیدا ہوئی ہے:

مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں، غالب — عصائے خضرِ صحرائے سخن ہے، خامہ بیدل کا (غالب، ۱۸۰)

ان قلندر مشربوں کا وقت خوش انشا جنھیں — خاکِ **صحرائے قناعت** پر خوش آیا بسترا (انشا، ج۱، ص ۱۵)

بگولا یہ نہیں صحرائے وحشت میں ہے اے یارو — رکھے ہے خاک میری عشق دامنگیر چکر میں (ظفر، ۲۲۸)

صدفِ چشم: آنکھ کو صدف سے تشبیہ دی گئی ہے، جس میں گوہر جیسا اشک محفوظ رہتا ہے۔

کہیں رونے پہ دلا گھر سے نہ دے یار نکال — **صدفِ چشم** سے مت گوہرِ شہوار نکال (جرات، ج۱، ص ۳۸۸)

صدفِ چشم میں اپنی گہر اشک نہیں — ہیں یہ گنجینہ میں یارو در نایاب بھرے (ظفر، ۳۳۶)

صریرِ خامہ اور **صریرِ قلم**: قلم چلنے کی آواز۔ مرکبِ اضافی، حقیقی معانی پر مشتمل ہے۔ ان اشعار میں غالب کا شعر لاجواب ہے۔ صریرِ خامہ حقیقی معنوں پر مبنی ہے لیکن جب نوائے سروش کے ساتھ آتا ہے تو یہ تشبیہ پر مشتمل نظر آتی ہے۔ قلم کی آواز کو نوائے سروش سے تشبیہ دی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں — غالب، **صریرِ خامہ**، نوائے سروش ہے (غالب، ص ۳۰۴)

صریرِ خامۂ مصری میانہ توقیع — صہیل ابرش تازی میانہ ہیجا (خاقانی، ج۲)

غم نامہ اپنا صفحۂ محشر سے کم نہیں — ہے شور الغیاث **صریرِ قلم** نہیں (ذوق، ج۱، ص ۲۶۵)

صف: قطار، لائن۔ صف نظم و نسق سے کنایہ ہے۔ **صفِ آرامِ دل**: دل کے سکون کو صف سے تشبیہ دی گئی ہے، **صفِ خرد**: خرد: عقل، عقل کو صف سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ سکون و نظم ہے، **صفِ مژگاں** یا **صفوفِ مژہ**: صفوف، صف کی جمع ہے، پلکوں کی لائن کو صف سے تشبیہ دی گئی ہے۔ ان میں صفِ آرامِ دل خیال انگیز ترکیب ہے۔ میر کا شعر قابلِ مطالعہ ہے۔ یہ شعر مضمون اور فن کے حوالے سے سادہ ہے۔ اس کا باوجود سادگی کے ساتھ دلنشیں شعر ہے۔ خاص طور پر دوسرے مصرعے میں جب میر کہتا ہے کہ صفوفِ مژہ کے بیچ میں دل تنہا ہے، قاری اس تنہائی دل سے متاثر ہوتا ہے۔ ظفر نے صفِ مژگاں کو فوجِ غنیم و دریا سے تشبیہ دی ہے اور یہ عمدہ تشبیہ ہے۔ وہ مژگاں کے لیے فوجِ غنیم اور آنکھوں کی مناسبت سے دریا کو لایا ہے:

مژہ برگشتۂ بتاں کا حسن — صفِ آرامِ دل الٹتا ہے (سودا، ج۱، ۵۵۳)

نہ دے تیغ زباں کیوں کر رنگ کے طعنے — کہ صف ہائے خرد پر حملہ ہے فوج خجالت کا (مومن، ج۱، ص ۳)

گر صفِ مژگاں گھیرے عقل کیا غم جیوں نگاہ — عشق کے ہیں سات پردوں کے سدا کوٹوں میں ہم (سراج، ص ۴۶۹)

برچھیوں میں کہیں نہ بٹ جاوے دل **صفوفِ مژہ** میں تنہا ہے(میر،ج۲،۳۵۳)

صفِ مژگاں کو ترے دیکھ کے اے لجۂ حسن دل کو آتی ہے نظر فوجِ غنیم ودریا(ظفر،۶۰)

صفیرانِ چمن: چمن کے قاصد۔ بلبل سے مراد ہے، کنایۂ عاشق ہے۔اس میں استعارہ بھی ہے:

نغمہ سنجی تم کرواے ہم صفیرانِ چمن اس گرفتارِ قفس کو کیا اگر آئی گھٹا(شاہ نصیر، ج۱، ۲۱۵)

صنم خانۂ عشق: صنم خانہ بتخانہ، دل کا استعارہ ہے جہاں عشق کی پوجا ہوتی ہے:

ٹک دیکھ **صنم خانۂ عشق** آن کے اے شیخ! جوں شمعِ حرم رنگ جھمکتا ہے بتاں کا(سودا، ج۱، ۳۵)

صنوبرِ دل: صنوبر: ایک قسم کا سرو ہے جس سے معشوق کے قد اور اس کے خرام کو تشبیہ دیتے ہیں۔ کنایۂ معشوق۔ بعض فارسی داں صنوبر خرام کو غلط سمجھتے ہیں کیوں کہ صنوبر میں خرام کہاں ہے۔(۲۳۳)

اک دن ہوئی صنوبرِ دل کو نہ تازگی ہے بے برگ ہو کے نخل ہوئے لاکھ بار سبز(ناسخ، ج۱، ص۱۴۱)

صورتِ آغوش: آغوش کا رخ، وصال کی شان کا استعارہ ہے:

وا رہیں، صورتِ آغوش ، سحر تک آنکھیں شوق ہم خوابیِ دلدار نے سونے نہ دیا(شیفتہ،۳۹)

صیدِ حرم: بعض روایات کے مطابق مکہ کے اردگرد جانوروں کا صید حرام ہے۔(۲۳۴) دلِ عاشق کا استعارہ ہے۔ شاعر دلِ عاشق کے شکار کو گناہ سمجھتا ہے:

لذت سے نہ تھا خالی جانا تہ تیغ اس کے اے **صیدِ حرم** تجھ کو اک زخم تو کھانا تھا(میر، ج۳،۴۲)

آزارِ دل مکن ای گل کہ حرام است مرغ دل عشاق کم از **صیدِ حرم** نیست (اہلی، ص۲۲)

صیدِ نیم کشتہ: دلِ عاشق مراد ہے جس کی خواہش پوری نہیں ہوئی ہے اور محبوب کے بے التفاتی سے دوچار ہے:

جوں صیدِ نیم کشتہ تڑپتا ہے ایک سا کیا جایئے کہ دل کو مرے کیا بلا ہوا(میر، ج۲، ۲۹)

طالعِ برگشتہ، طالعِ خوابیدہ یا طالعِ خفتہ: بخت خفتہ، سویا ہوا نصیب: تینوں سے مراد بدبختی و بدنصیبی ہے۔ صنعتِ کنایہ پر مشتمل نظر آتی ہے:

ہے مثل مشہور یہ عمرِ سفر کوتاہ ہے **طالعِ برگشتہ** بھی کرتے ہیں اب امداد کار(میر، ج۲، ۱۳۳)

جاگے نہ اپنے طالعِ خوابیدہ، حیف ہے ماریں نہ کیونکہ سر سے بتِ شوخ وشنگ ہاتھ(شاہ نصیر، ج۲، ۴۴۴)

واہ!، اے طالعِ خفتہ! کہ شبِ عیش میں بھی وہمِ بے خوابیِ اغیار نے سونے نہ دیا(شیفتہ، ۳۹)

طائرِ دل: دل کو پرندے سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ صید ہونا ہے۔ مرکبِ اضافی ہے، شاہین اور طائر میں مراعاۃ النظیر ہے:

کس کے شاہینِ چشمِ میگوں کا　　**طائرِ دل** مرا شکار ہے اب (شاہ نصیر، ج۱، ۳۸۱)

طبعِ دریا: سمندر کی سرشت۔ محبوب کے مزاج کا استعارہ ہے۔ محبوب کو دریا کہا ہے کیوں کہ محبوب کا مزاج سمندر کی طرح بدلتا رہتا ہے، کبھی سکون سار ہتا ہے، کبھی غصے میں رہتا ہے۔ دریا، طوفان اور پانی میں مراعاۃ النظیر ہے:

طبعِ دریا جو ہو آشفتہ تو پھر طوفاں ہے　　آہ بالوں کو پراگندہ نہ کر پانی میں (میر، ج۲، ۲۰۲)

طبیبِ عشق: عشق دلدادگی کا طبیب، مرکبِ اضافی ہے، پہلے شعر میں طبیب و مرض اور دوسرے میں طبیب و مداوا میں مراعاۃ النظیر ہے۔ اقبال کے شعر میں ''طبیبِ عشق'' درد و بیماری کی وجہ کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے، خاقانی کے شعر میں ''طبیبِ عشق'' درد کے علاج کی طرف اشارہ ملتا ہے:

طبیبِ عشق نے دیکھا مجھے تو فرمایا　　ترا مرض ہے فقط آرزو کی بے نیشی (اقبال، ۳۶۶)

دردِ فراق را بہ دکان **طبیبِ عشق**　　بیرون زصبر چیست مداوا، من آن کنم (خاقانی، ص۷۸۹)

طرّہ: زلف، پیشانی کے بال۔ عرفانی اصطلاح کے مطابق طرّہ سیر و سلوک کے طریقے میں وہ حالات جو سالک کے سامنے ہوتے ہیں اور اس کی کایا پلٹ کرتے ہیں۔ (۲۳۵) **طرّۂ تابیدہ مو**: بل دیے ہوئے بال، **طرۂ سنبل**: طرہ کو سنبل سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ بل دیے ہوئے، **طرۂ مشکیں**: خوشبو ے بال:

رحم! اے ہجومِ شوق! کہ سنبل سے باغ میں　　یاد آئے گا وہ **طرّۂ تابیدہ مو** مجھے (شیفتہ، ۱۵۵)

کبھو نہ **طرۂ سنبل** کو میں لگاؤں منہ　　گر اس کے بالوں میں چوٹی کی تیری باس نہ ہو (مصحفی، ج۴، ص۳۳۳)

کیوں دیا دل میں ترے **طرۂ مشکیں** کو کہ مرغ　　کہیں بھی پنجۂ شاہین میں پلتے دیکھا؟ (سودا، ج۱، ۵۰)

ہمسر اس **طرّۂ مشکیں** کی نہیں کوئی بلا　　کوئی فتنہ نہیں اس نرگسِ جادو کی طرح (اکبر، ج۱، ص۱۰۸)

طفلِ اشک یا طفلانِ اشک: آنسو مراد ہے۔ (۲۳۶) اردو کے تقریباً سبھی غزل گو شعرا خاص طور پر شاہ نصیر کے ہاں یہ ترکیب ملتی ہے، اشک (آنسو) کو طفل سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ معصومیت ہے۔ اس کے ساتھ چشم، رونا، مژہ جیسے الفاظ نے مل کر مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا کی ہے۔ شاہ نصیر نے طفلانِ اشک کہہ کر دوسرے مصرعے میں اپنی مہارت کا ثبوت دیا ہے اور صنعتِ مبالغہ سے بھی کام لیا ہے کہ آنسوؤں سے گھر کا چراغ بجھا دینا مبالغہ ہے۔ ''گھر کا چراغ'' آنکھ کا استعارہ ہے، یعنی آنکھوں سے بینائی دور ہوئی ہے:

جیوں **طفل اشک** بھاگ نکو مجھ نظر ستی   اے نور چشم نور نمط نین میں آ (ولی، ص ۷۵)

فہم میں میرے نہ آیا پردہ در طفلِ اشک   روؤں کیا اے ہم نشیں میں اپنی نادانی کے تئیں (میر، ج ۲، ۱۹۶)

مل جاؤ خاک میں تم طفلانِ اشک ابتر   گھر کا چراغ اپنے تم نے بجھا دیا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۳۱۴)

ہمانا مادرِ چشم دگر سرگرم زادن شد   کہ ہر تار گریبان **طفلِ اشکی** در بغل دارد (طالب آملی، ص ۱۱۲۸)

چشم بداز تو دور کہ چون **طفل اشک** من   ہر کوچہ ای کہ ہست بہ عالم دویدہ ای (صائب، ص ۷۶۹)

طلسمِ ہوش ربا: وہ طلسم جس سے انسان کا ہوش اڑ جاتا ہے، یہ ترکیب استعارے کے طور پر استعمال ہوتی ہے جیسا کہ شیفتہ کے شعر میں بادہ کا استعارہ ہے۔ اردو کی داستان "طلسمِ ہوشربا" کا استعارہ بھی لیا ہے۔

اٹھے نہ چھوڑ کے ہم آستانِ بادہ فروش   طلسمِ ہوش ربا ہے دکانِ بادہ فروش (شیفتہ، ۷۵)

طوفانِ اشک: جہاں طوفان آئے وہاں کی کایا پلٹ کرتا ہے۔ اشک کو طوفان سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اشک ٹوٹے ہوئے دل سے نکلتا ہے، جہاں دل آہ بھرے، اس کی آہ سے آسمان ہل کر انسان کی تقدیر بدلتا ہے، اسی وجہ سے یہ اشک طوفان کی حیثیت رکھتا ہے:

طوفانِ اشک سے نہیں بچنے کی کوئی شکل   بجرے کا گرچہ لب کے سفینے پہ حرف ہے (مصحفی، ج ۵، ص ۲۸۲)

طوقِ گلوئے دل: طوق: حلقہ، دل کے گلے کا حلقہ، محبوب کی زلف کو طوق سے تشبیہ دی گئی ہے جو عاشق کے دل کے گلے پر لپٹ جاتی ہے۔ کنایۃً زلف کا دلدادہ ہونا ہے، سراج نے اپنے خیالات کو سمجھانے کے لیے محاکات سے استفادہ کیا ہے:

طوقِ گلوئے دل ہے زلفِ صنم کا ہر خم   مشہور یہ مثل ہے یک سر ہزار سودا (سراج، ص ۲۸۰)

طول: لمبائی، دو تراکیب ہیں: **طولِ امل:** امید کی درازی، لالچ، حرصِ دنیا سے کنایہ ہے۔ (۲۳۷) اکثر غزل گوؤں کے ہاں یہ ترکیب ملتی ہے، **طولِ پریشانی:** طویل پریشانی، پریشانی و غم ختم نہ ہونا مراد ہے۔ دونوں مرکب اضافی ہیں۔ ان اشعار میں اردو شعرا اور فارسی شاعر اپنے نالے سے شکایت کرتے ہیں۔ سبھی اس سے بچانا چاہتے ہیں لیکن یہ بات ناممکن ہے۔ صرف اکبر اس سے جاں چھڑانے لگ رہا ہے۔ وہ طولِ امل کو ساقیِ مے خانہ کہتا ہے، یعنی اس ترکیب کو محبوب کے لیے استعارہ کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے اس کا شعر دوسروں سے مختلف ہے:

رشتۂ **طولِ امل** سے ہر کوئی گردش میں ہے   پائے آسائش، اگر رشتے کو سوزن چھوڑ دے

(ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۷۸)

آہ طولِ امل ہے روز افزوں　　　گرچہ اک مدعا نہیں ہوتا (مومن، ج۱، ص۶۱)

الوداع اے ساقی مے خانۂ طولِ امل　　　اے سرورِ بادۂ امیدِ فردا الوداع (اکبر، ج۱، ص۵۵)

کوتہ ز پیچ و تاب شود گرچہ رشتہ ہا　　　طولِ امل نمی شود از پیچ و تاب کم (صائب، ق، ج۵، ص۲۸۱۸)

کیا مرے طولِ پریشانی کی حیرت ہم نفس!　　　آنکھیں تو دی ہیں خدا نے اس کے لپٹے بال دیکھ (میر، ج۳، ۱۸۵)

ظلمت خانۂ دل: دل کو ظلمت خانہ سے تشبیہ دی گئی ہے، اقبال کے شعر میں اس سے مراد وہ دلی خواہشات ہیں جو پوری نہیں ہو سکتیں:

جنہیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں　　　وہ نکلے میرے ظلمت خانۂ دل کے مکینوں میں (اقبال، ۱۲۹)

عاشقِ مسکین: مسکین: غریب، غریب عاشق۔ مرکبِ وصفی ہے، اصلی معنوں پر مبنی ہے:

اس مہ بغیر کا مرنا عجب ہؤا　　　ہرچند مرگِ عاشقِ مسکیں عجب ہے کیا (میر، ج۲، ۹)

عذر آفرینِ جرمِ محبت: وہ لوگ جو وجوہات پیش کر کے محبت کو گناہ سمجھتے ہیں۔ زاہد سے کنایہ ہے، یہ ترکیب دو مرکبِ اضافی پر مشتمل ہے:

عذر آفرینِ جرمِ محبت ہے حسنِ دوست　　　محشر میں عذرِ تازہ نہ پیدا کرے کوئی (اقبال، ۱۲۸)

عروس کا اطلاق دلھن پر ہوتا ہے۔ چوں کہ دلھن کو سجا کر خوبصورت بنایا جاتا ہے، اسی لیے وہ حسن کا مظہر ہے۔ فارسی میں محاورہ ہے: ''**مثلِ عروس شدن**''، جب کوئی بہت پیارا لگتا ہے اس وقت یہ محاورہ کہا جاتا ہے۔ فارسی شاعری میں عروس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: عروسِ آسمان، عروسِ افق، عروسِ باغ، عروسِ بخت، عروسِ بہار، عروسِ بہشت، عروسِ بیابان، عروسِ جہان، عروسِ چرخ، عروسِ چمن، عروسِ خاوری، عروسِ ختن، عروسِ خزان، عروسِ خُلد، عروسِ روز، عروسِ روزگار، عروسِ سحری، عروسِ شب، عروسِ صبح، عروسِ طبع، عروسِ عرب، عروسِ غم، عروسِ فلک، عروسِ قدس، عروسِ کاغذ، عروسِ معانی، عروسِ مملکت، عروسِ مہد، عروسِ نباتی، عروسِ ہنر، عروس فرعونی وغیرہ۔ اس کے مقابلے میں اردو غزلیات میں عروس کی تراکیب کم ملتی ہیں: **عروسِ شب:** حسین رات اور چاند سے کنایہ، **عروسِ لالہ:** لالہ کا پھول حسین ہے، اقبال نے اس کو سارے پھولوں سے حسین سمجھ کر عروس کہا ہے، شعر میں معشوق کا استعارہ بھی ہے، کنایۃً سب سے حسین، **عروسِ معنی یا عروس معانی:** دلنشین اور میٹھے اشعار اور باتوں سے کنایہ ہے۔ اقبال کے شعر میں ''عروسِ شب'' کی مناسبت سے الفاظ زلفیں، ستارے، آسماں وغیرہ آئے ہیں جن سے مراعاۃ النظیر کی صنعت پیدا ہوئی ہے۔ سودا اور طالب آملی؛ دونوں نے اپنے اشعار کو عروسِ معنی کہا ہے۔ سودا نے عروس

کی مناسبت سے پیرہن اور خیاط کے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ خیاط (درزی) پیرہن سی کر عروس کو سجاتا ہے، اسی طرح سودا اپنی شاعری کو خیاط کہتے ہیں جو پیرہن (حسن) سے اعلیٰ معنی آفرینی پیدا کرتا ہے:

عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے — ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذتِ رم سے (اقبال، ۱۳۷)

عروسِ شب چو نقش افکند بر دست — بہ شہر آرایی انجم کلہ بست (نظامی، خسرو و شیرین، ص ۱۴۰)

عروسِ لالہ! مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب — کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں (اقبال، ۳۷۸)

مری زبان ہے ملکِ سخن میں اک خیاط — **عروسِ معنی** کا ہو ٹھیک پیرہن مجھ سے (سودا، ج ۱، ۴۲۴)

بہ خون غلطندہ حرمان فیضم یاد ایامی — کہ در آغوشم می خفتم عروسان معانی را (طالب آملی، ص ۲۳۳)

عقدِ پروین: اضافۂ تشبیہی۔ چمکدار اور قیمتی ہار سے کنایہ ہے۔ عام لوگوں اور شعرا کا یہ عقیدہ ہے کہ پروین سات ستاروں پر مشتمل ہے، لیکن ڈاکٹر شہیدی اس بات سے اتفاق نہیں کرتے ہیں۔ (۲۳۸) ان اشعار میں ترکیب ''عقدِ پروین'' حسن کی نشاندہی کرتی ہے:

دیکھتا کیا ہے **عقدِ پرویں** کو — اپنے آویزۂ گہر کو دیکھ (مصحفی، ج ۱، ص ۳۸۸)

عقدِ پرویں ہے کہ اس حقۂ پرویں میں ملک — لاتے ہیں اس رخِ روشن سے پسینا بھر کے (ذوق، ج ۱، ص ۳۱۶)

گر دل خطی بنگاشتی، زلف و لبش پنداشتی — ہم **عقد پروین** داشتی، ہم طوق جوزا یافتی (خاقانی، ص ۶۷۲)

عقیقِ یمن: سرخ قیمتی پتھر جو یمن میں پیدا ہوتا ہے، کنایۂ محبوب کے ہونٹ مراد ہیں:

منہ کو دیکھا اپنے تو اور اس کے لبِ لعل کو دیکھ — رو کشی اس سے **عقیقِ یمنی** خوب نہیں (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۲۳)

عزم **عقیق یمن** کرد برون از دہن — گشت زر افشان چمن، چون کف صدر کبار (خاقانی، ص ۱۸۴)

عمارتِ دل: دل کو عمارت سے تشبیہ دی گئی ہے اور یہ مرکب اضافی ہے:

اب شہرِ خوش **عمارتِ دل** کا ہے کیا خیال — ناگاہ آ کے عشق نے مارا، جلا، گرا (میر، ج ۳، ۶۶)

بہ می **عمارتِ دل** کن کہ این جہان خراب — بر آن سر است کہ از خاکِ ما بسازد خشت (حافظ ص ۵۵)

عمرِ برق جلوہ: معشوق (حقیقی یا مجازی) کی جلوہ افگنی کی عمر ایک پلک جھپکنے میں ہوتی ہے۔ عاشق کے لیے یہ عرصہ جتنا بھی زیادہ ہو، محض ایک لمحہ لگتا ہے:

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر — اے عمرِ برق جلوہ، گئی تو شتاب کیا (میر، ج ۲، ۹۱)

عنکبوتِ مہ: عنکبوت: مکڑی، چاند کو عنکبوت سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۂ ہلالِ ماہ ہے جو باریک سا ہے اور مکڑی کی طرح گردون پر جالا لگاتا ہے، کنایۂ غم سے بھرپور رات ہے جو وہ ہجر کے دوران طے کر رہا ہے:

شب کہکشاں فلک پر یاں جلوہ گر نہیں ہے ‏ ‏ ‏ یہ **عنکبوتِ مہ** نے گردوں پہ تار کھینچا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۳۷)

غبار: گرد ملی ہوئی ہوا۔ ملال، کدورت سے کنایہ ہے۔ اس سے یہ تراکیب ہیں: **غبارِ آہِ سرد:** ٹھنڈی آہ کو غبار سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۂ دکھ ہے، **غبارِ دامن:** دامن پر بیٹھی ہوئی گرد، مجازِ مرسل پر مبنی ہے، دامن کہہ کر مراد سارا وجود لیا گیا ہے جو ملال سے دوچار ہے۔ **غبارِ دل:** غم ودکھ سے کنایہ ہے، (۲۳۹) **غبارِ غم:** غم کی شدتِ فسردگی سے کنایہ ہے، **غبارِ نالہ:** نالے کو غبار سے تشبیہ دی گئی ہے، جس سے اردگرد پر غم سے سایہ چھایا ہوتا ہے۔ ان سب تراکیب میں غبار غم ودکھ کی نشاندہی کی گئی ہے۔ مرکب اضافی ہیں۔ شاہ نصیر کا شعر عمدہ ہے۔ ''چشم میں آتشیں'' کی مناسبت سے آتش، اشکِ دل کے لیے آب اور غبارِ آہِ سرد کے لیے خاک وباد کو لایا ہے۔ اس نے چار عنصر کو خوبصورتی کو اپنے شعر میں استعمال کیا ہے۔ میر نے حسن تعلیل سے کام لیا ہے۔ اسے اڑتی ہوئی مٹی کسی انسان کے دکھ وغم سے تخلیق پاتی نظر آتی ہے، مجازِ مرسل پر مبنی ہے، انساں کہہ کر مراد خود میر ہے:

چشم میں آتشیں ہیں اشک دل میں **غبارِ آہِ سرد** ‏ ‏ ‏ دونوں سے لیتے ہیں جنم آتش وآب وخاک وباد

(شاہ نصیر، ج ۱، ۴۶۶)

جی نہ اٹھوں کہیں پھر میں جو تو مارے دامن ‏ ‏ ‏ جھاڑ مت خاک پہ میرے یہ **غبارِ دامن** (درد، ۱۷۳)

اڑتی ہے خاک یارب شام وسحر جہاں میں ‏ ‏ ‏ کس کے غبارِ دل سے یہ خاک دان بنایا (میر، ۵۰)

اٹھتا ہے بعدِ مرگ بھی مانندِ گرد باد ‏ ‏ ‏ اے درد خاک سے مری اب تک **غبارِ دل** (درد، ۱۵۶)

تا نرسد غبارِ دل برتو زرہگذارِ من ‏ ‏ ‏ سیل سرشک گردمن کردز راہ برطرف (اہلی، ص ۴۷۴)

صیقل سے اپنے لطف وعنایت کو دور کر ‏ ‏ ‏ آئینۂ ضمیر سے میرے **غبارِ غم** (ظفر، ج ۱، ۱۶)

دل غبارِ غم اوراز ہوا می گیرد ‏ ‏ ‏ آب آیینۂ ما تشنۂ زنگار بود (صائب، ص ۳۳۶)

اثر کمندیِ فریادِ نارسا معلوم ‏ ‏ ‏ **غبارِ نالہ،** کمیں گاہِ مدّعا معلوم (غالب، ۵۷)

غرورِ حسن: زیادہ حسین ہونے سے کنایہ ہے:

عدو سے بات کی، جب حرف آیا بے دھیانی میں ‏ ‏ ‏ غرورِ حسن کم ہوتا ہے الطافِ زبانی میں (شیفتہ، ۱۱۹)

غریقِ خونِ شفق: غریق: ڈوبا ہوا، شفق کے خون میں ڈوبا ہوا ہے، شراب کو خونِ شفق سے تشبیہ دی گئی ہے اور سحر، شفق اور آفتاب میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

سحر جو تو لیے جامِ شراب ہوتا ہے — **غریقِ خونِ شفق** آفتاب ہوتا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۱۰)

غزالِ ختن: غزال: ہرن کا بچہ۔ غزال خوبصورت محبوب سے کنایہ ہے:

چشم سے اس کی نہ کر دعویٔ ہم چشمی دیکھ — کہ خطا ایسی **غزالِ ختنی** خوب نہیں (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۲۳)

غلطانیِ تپش، غلطانیِ گوہر، غلطانی: لڑھکنے والا، گوہر اشک کا استعارہ ہے۔ دونوں میں آنسو کی حالت کو لڑھکنے والا بتایا گیا ہے:

حیرت، ہجومِ لذتِ **غلطانیِ تپش** — سیماب بالش، و کمر دل ہے آئینہ (غالب، ۷۵)

دیکھے روئے زرد پر بھی میرے آنسو کی ڈھلک — اے کہ تو نے دیکھی ہے **غلطانیِ گوہر** بہت (میر، ج ۲، ۱۱۲)

غمزہ: چشم و ابرو سے اشارہ کرنا۔ دو تراکیب ملتی ہیں: **غمزۂ چالاک**: سنجیدگی سے ادا دکھانا، **غمزۂ چشمِ کبود**: چشمِ کبود: وہ آنکھ جس کے اردگرد نیل پڑا ہوا ہے، یہ آنکھ غالب کے لیے پسندیدہ ہے، خاص طور پر جب محبوب اس آنکھ سے ناز و ادا دکھائے:

تڑپ اپنے دلِ بے تاب کی خاطر اے شوخ — برق سے لی ہے ترے **غمزۂ چالاک** کے مول (سودا، ج ۱، ۲۶۹)

گردش محیطِ ظلم رہا جس قدر، فلک — میں پایمالِ **غمزۂ چشمِ کبود** تھا (غالب، ۱۲)

غنچہ: کلی، کنایۃً مکمل نہ ہونا ہے۔ تصوف میں عالمِ حقیقت کو کہتے ہیں لیکن پوری ہونے کی امید ضرور اس میں موجود ہے۔ اس سے یہ تراکیب ہیں: **غنچۂ آرزو، غنچۂ امید، غنچۂ تمنا**: ان تراکیب میں آرزو، امید، تمنا کو غنچہ سے تشبیہ دی گئی ہے، جو ابھی پوری نہیں ہوئی ہیں، ان کے کھلنے کا انتظار کیا جا رہا ہے، ان میں تشبیہ ہے، **غنچۂ چشم**: چشم کو غنچہ سے تشبیہ دی گئی ہے، مراد نیم باز چشم ہے، جو بجائے خود پر کشش ہے، نیم باز چشم نشیلی ہوتی ہے، **غنچۂ دل**: بصفتِ تنگ دلی۔ وہ دل جو کلی جیسا بند ہے، مراد دلِ عاشق ہے جس کی خواہش ابھی پوری نہیں ہوئی ہے، سبھی غزل گو شعرا کے ہاں یہ ترکیب کثرت سے ملتی ہیں، **غنچۂ زخم**: زخمی دل کا استعارہ ہے جو بادِ صبا سے خوش خبری سن کر کھلنے لگا ہے (شیفتہ کے شعر کے مطابق) **غنچۂ نرگس**: چشمِ نیم باز کا استعارہ ہے جو نرگس کی طرح ابھی پوری نہیں کھلی ہے۔ یہ ساری تراکیب مرکب اضافی ہیں۔ ان اشعار میں غنچے کے ساتھ گلشن، بہار، باغ، گل، خزاں، نسیم، گلِ نرگس، باغباں، بلبل، صبا کے الفاظ آئے ہیں جن سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔ مومن اور ناسخ کے اشعار میں نشاطیہ کیفیت طاری ہے۔ اس کو یقین ہے کہ اس کی آرزو پوری ہونے والی ہے۔ شاہ نصیر نے محبوب کی نیم باز چشم کو غنچۂ چشم سے تشبیہ دی ہے۔ دوسرے مصرعے میں اس نے جس کاغذ پر غنچۂ چشم کو کھینچا جائے، اس کو برگِ گلِ نرگس

کہا ہے۔غنچے کی مناسبت سے اس نے چشم کوخوشبو کہی ہے۔یہاں تمثیل نگاری کی خوبی ہے جومہارت سے ہوئی ہے۔درد کا شعر بہت خوبصورت ہے اور وہ دل کوغم ودکھ ختم نہ ہونے کی وجہ سے غنچہ کہتا ہے:

غنچہ ہائے آرزوئے مومن اب کھلنے کو ہیں   خیر مقدم گلشن ایماں میں آتی ہے بہار (مومن، ج ا،ص ۹۱)

شگفتہ **غنچۂ امید** باغ کرائے گل   خزاں میں ساتھ نسیم بہار لیتا جا (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲،ص ۶۷)

اے **غنچۂ تمنا**، یعنی کفِ نگاریں   دل دے، تو ہم بتادیں، مٹھی میں تیری کیا ہے (غالب،ص ۱۰۲)

غنچۂ چشم کی اس گل کے جو کھینچوں تصویر   مثلِ برگِ گلِ نرگس ہو معطّر کاغذ (شاہ نصیر، ج ا،۲،۴۷)

چاہتے تھے غنچۂ دل کوں مرے خنداں کرے   دیکھ کر مج کوں خزاں میں آکے پچھتائی بہار (حاتم،ص ۱۳۲)

مرا غنچۂ دل ہے وہ دل گرفتہ   کہ جس کو کسو نے کبھو وا نہ دیکھا (درد، ۱۳۱)

ہم چلے اے باغباں گو تنگ ہو تجھ سے ولیک   غنچۂ دل کو ہو بلبل کے بحقِ گل فراغ (قائم، ج ا،۱۰۰)

واشد نہیں ہو تی ہے مرے غنچۂ دل کو   اس کو سے الٰہی تو کہیں بادِ صبا بھیج (مصحفی، ج ا،ص ۱۵۸)

تا مرا بر **غنچۂ دل** نگذرد بادِ نشاط   گرد بر گردش زخارِ غم حصاری می کشم (طالب آملی،ص ۷۵۴)

کھلنے لگے ہیں، از سرِ نو، غنچہ ہائے زخم   یہ فیض ہے، صبا کے دمِ مشک بار کا (شیفتہ، ۲۴)

اس لطف سے نہ غنچۂ نرگس کھلا کبھو   کھلنا تو دیکھ اس مژۂ نیم باز کا (میر، ج ۲، ۱۸)

غوّاصِ دل: دل کا غوطہ خور۔دل کوغوّاص میں تشبیہ دی گئی ہے۔عاشق سے کنایہ ہے۔غوّاص اور جنوں میں رعایت لفظی کی خوبی ہے۔

مرے **غوّاصِ دل** پر یوں ہے معلوم   کہ دریائے جنوں بے انتہا ہے (سراج،ص ۵۶۸)

غیرت: رشک،حسد۔اس سے تین تراکیب ہیں: **غیرتِ چمن**، **غیرتِ خورشید**، **غیرتِ گل**:۔چمن، خورشید اور گل جو حسن کا مظہر ہیں محبوب کا حسن دیکھ کر ان پر حسد کرتے ہیں۔محبوب کے بے تحاشا حسن سے کنایہ ہے۔

حد ہے کی دلبری کی بھی اے غیرتِ چمن   ہو آدمی صنوبر اگر لاوے بار دل (میر، ج ۲، ۱۷۸)

لے بھی اے غیرتِ خورشید کہیں منہ پہ نقاب   مقتضی دن نہیں اب منہ کے یہ دکھلانے کے (میر، ج ۲، ۳۱۵)

چشمِ بد دور آج تم وہ **غیرتِ خورشید** ہو   ہر کوئی مفتون اب کیونکر تمھارا ہو نہ ہو (شاہ نصیر، ج ۲، ۳۹۲)

تجھے بھی خبر ہے کہ او غیرتِ گل   کوئی ہو گیا غم میں گھل گھل کے کانٹا (ظفر، ۳۷)

اتر ا دریا میں پئے غسل جو وہ **غیرتِ گل** شور امواج کو میں شورِ عنادل سمجھا (اکبر، ج ۱، ص ۹۵)

فانوس: وہ چراغدان جو پنجرے کی شکل کے باریک کپڑے یا کاغذ سے منڈھا ہوا ہوتا ہے۔ مجازاً شمع کی چمنی جو اپنے اندر کی روشنی باہر ظاہر کرتی ہے۔ **فانوسِ آبلہ**: فانوسِ آبلہ آہ کا استعارہ ہے۔ **فانوسِ تن**: مراد یہ ہے کہ جسم (تن) داغِ عشق سے جل جل کر فانوس بن گیا ہے، **فانوسِ حیرت**: دل کا استعارہ ہے جو حیرانی سے جلتے جلتے فانوس بن گیا ہے، **فانوسِ دل**: دل، عشق میں جلتا ہوا فانوس بن گیا ہے، **فانوس شمع چرب زباں**: چرب زبان: کسی کی منت ماننا اور خوش آمد کرنا، زبان خوش آمد کرتے کرتے جلتی ہوئی فانوس بن گئی ہے۔ ان تراکیب میں آبلہ، تن، حیرت، دل اور زبان کو فانوس سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس تشبیہ سے جلنے کی کیفیت محسوس کرائی جاتی ہے اور ساتھ روشنی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ فانوس اگر چہ روشنی دیتا ہے لیکن اس کی روشنی میں ایک سوز ہے، اسی لیے ان اشعار میں (جن میں یہ تراکیب آئی ہیں) نشاطیہ لہجے کے ساتھ قنوطیت بھی نمایاں ہیں:

تارے نہیں چمکتے ہیں یہ بن گیا ہے چرخ گرمی سے شمعِ آہ کی **فانوسِ آبلہ** (مصحفی، ج ۴، ص ۳۴۷)

فانوسِ تن کے بیچ وہ روشن ہے جیوں چراغ جو داغ دل پہ عشق کے تیرے دیے ہیں ہم (حاتم، ص ۱۵۲)

مرا دل ہے **فانوسِ حیرت** سراج کسی شمع رو کا خیالی ہوا (سراج، ص ۳۲۲)

پروانہ ہو کے کیوں نہ گرے چاند چرخ سوں **فانوس دل** میں شوق ترا ہے سراج آج (ولی، ص ۱۲۷)

ازبس کہ شمع رو کی جھلک کی نہیں ہے تاب **فانوسِ شمع چرب زباں** کا حصار ہے (سراج، ص ۵۸۶)

فتنۂ آشوب خیز: استعارۂ فتنہ ڈالنے والا۔ اقبال کے ہاں یہ مغرب کی تدبیر و حکمت کا استعارہ ہے:

حکمت و تدبیر سے یہ فتنۂ آشوب خیز ٹل نہیں سکتا وقد کنتم بہ تستعجلون (اقبال، ۳۲۲)

فتیلۂ زخمِ جگر: فتیلہ: چراغ کی بٹی ہوئی روئی، کپڑے اور گوڈر کو لپٹ کر بھی بناتے ہیں۔ زخم جگر کو فتیلہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

پروانے کیوں نہ صدقے ہوں اس آگ کے کہ ہے ہر رشتۂ **فتیلۂ زخمِ جگر** چراغ (مومن، ج ۱، ص ۱۱۱)

فراغتگاہِ آغوشِ وداعِ دل: آغوشِ وداعِ دل: معشوق سے دلی تعلق ختم کرنا مراد ہے۔ یہ بڑی ترکیب ہے جو چار مرکب اضافی پر مشتمل ہے۔ غالب نے آغوشِ وداعِ دل کو فراغتگاہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس دلچسپ ترکیب میں ''آ'' کی تکرار سے صوتِ عمودی پیدا ہوئی ہے:

فضائے خندۂ گل تنگ و ذوقِ عیش بے پروا فراغتگاہِ آغوشِ وداعِ دل، پسند آیا (غالب، ۱۲)

فرحتِ نفس: سانس کی مسرت۔ حقیقی معنی رکھتی ہے۔ اس شعر میں فرحت اور راحت، نفس اور روح میں مراعاۃ النظیر ہے۔

فرحت وراحت میں تجنیس موجود ہے:

فرحتِ نفس جو وہ ہے، تو یہ راحتِ روح　　　کیا بزرگی میں مزا ہے، جو حقارت میں نہیں (شیفتہ، ۱۰۹)

فوارۂ سیماب :سیماب: چاندی جیسا۔ اشک کا استعارہ ہے۔ آنسو کو چاندی سے پھر اس کے بہنے کو فوارے سے تشبیہ دی گئی ہے:

بسکہ دل ہجر کی آتش ستی بے تاب ہوا　　　اشک آنکھوں ستی **فوارۂ سیماب** ہوا (سراج، ص ۲۸۴)

فوج: ہجوم، فوج میں ہجوم کے علاوہ ایک نظم ترتیب و قاعدہ ہے۔ **فوجِ حسرت** اور **فوجِ مژگاں** میں حسرت اور مژگان کو فوج سے تشبیہ دی گئی ہے، ان دو اشعار میں فوج و یورش، فوج وصف آرائی و جنگ وتیغ میں مراعاۃ النظیر ہے:

فوجِ حسرت نے یورش کی تھی دلِ زار پہ ہائے　　　پھر گری جان پر آ کھا کے ادھر سے پلٹا (ظفر، ۵۲)

فوجِ مژگاں ہو اگر تیری صف آرائے جنگ　　　خود بخود تیغ وہاں دستِ سپہ سے گر جائے (ظفر، ۴۸۱)

قاصدِ اشک: اشک کو قاصد سے تشبیہ دی گئی ہے جو آنکھ سے بہہ کر دل کے حال کی خبر سب کو سناتا ہے:

قاصدِ اشک آ کے خبر کر گیا　　　قتل کوئی دل کا نگر کر گیا (سودا، ج ۱، ۵۷)

قاصدِ اشک اس کے کوچہ تک نہ جائیں گے اگر　　　میرے دل کی تو بھلا تجھ کو خبر پہنچائیں گے (ظفر، ۴۷۱)

قافلہ، ایک مجموعہ جس میں شامل لوگوں کا ایک ہی راستہ ہوتا ہے اور ایک ہی مقصد۔ قافلہ مسلسل راستے پر چلنے سے کنایہ بھی ہے۔ **قافلۂ آبلہ، قافلۂ اشک، قافلۂ عشق، قافلۂ عمر**: آبلہ، اشک، عشق اور عمر کو قافلہ سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ راستے کو نظم وترتیب کے ساتھ طے کرنا ہے۔ قافلہ عمر جانا یا سفر کرنا: عمر کا جلدی طے ہونے سے کنایہ ہے۔ سودا کے شعر میں قافلۂ اشک کے لیے ترکیب ''رہِ سفرِ چشم'' آئی ہے، دونوں مراعاۃ النظیر کی خوبی رکھتے ہیں۔ مصحفی کے شعر میں قافلہ کی مناسبت سے ''دیار'' کا لفظ، اشک کی مناسبت سے ''حرماں'' کا لفظ آیا ہے اور حافظ کے شعر میں قافلۂ عمر کی مناسبت سے ''دیار'' کا لفظ آیا ہے۔ اسی طرح جب تراکیب کی مناسبت سے مناسب الفاظ شعر میں آتے ہیں تو تراکیب اور الفاظ کے درمیان ایک پل جیسا رابطہ قائم ہوتا ہے جو معنی کو اعلیٰ سطح تک لے جاتا ہے:

شبِ اختر، قدحِ عیش نے محمل باندھا　　　بارِ یک قافلۂ آبلہ منزل باندھا (غالب، ۱۴۰)

آتا ہے نظر رونے سے ہر دم کے یہ مجھ کو　　　ہو **قافلۂ اشک** کے ہم رہ سفرِ چشم (سودا، ج ۱، ۲۷۴)

سراغِ قافلۂ اشک کیجیے کیوں کر　　　گیا ہے دور نکل وہ دیارِ حرماں سے (مصحفی، ج ۱، ص ۵۷۳)

پوچھو مت **قافلۂ عشق** کدھر جاتا ہے　　　راہ رو آپ سے اس رہ میں گزر جاتا ہے (درد، ۲۴۵)

خاک کاسا ڈھیر، سرِرہ ہوں میں **قافلۂ عمر** سفر کر گیا (قائم، ج۱، ۶)

وہ ہم سے پردے ہی میں اب تلک رہا افسوس اور اپنا **قافلۂ عمر** بھی روانہ ہوا (ذوق، ج۱، ص۱۹۵)

دریغ **قافلۂ عمر** آن چنان رفتند کہ گردشان بہ ہوای دیار ما نرسد (حافظ، ص ۱۰۶)

قالبِ آغوشِ وداع: قالب: کالبد سانچا۔ آغوشِ وداع کے لیے سانچا فرض کیا گیا ہے۔ اضافۂ استعاری ہے۔ غالب نے اس ترکیب سے اپنے ذہنی خیال کی تصویر کشی کی ہے۔ خشت، قالب اور تعمیر میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

خشت پشتِ دست، عجز و قالبِ آغوشِ وداع پُر ہوا ہے سیل سے، پیمانہ کس تعمیر کا؟ (غالب، ۱۱)

قبائے جامۂ دل: اضافۂ استعاری ہے، دوسرے مصرعے کے مطابق زخمی دل کو، جو خون سے بھرپور ہے؛ سرخ جامہ لپٹتے ہوئے خیال کیا گیا ہے:

قبائے جامۂ دل دادخواہ کس کا ہے شہیدِ زخمِ فرنگِ نگاہ کس کا ہے (سراج، ص۶۳۱)

قبائے گل: اضافۂ استعاری۔ گل کا جامہ، سرخ رنگ پھول سے مراد ہے، شاعری میں گل سے مراد سرخ پھول ہے۔ (۲۴۰)

خاموش، عندلیب! کہ طاقت نہیں رہی ہیں چاک پردے کان کے، مثلِ **قبائے گل** (شیفتہ، ۹۱)

بیمار بہ سودا دل اندر نیاز عشق مجروح بہ قبای گل از جنبش صبا (خاقانی، ص۱۵)

قبلۂ حاجات: ایک کلمۂ تعظیم ہے۔ دوسرے شخص کی حاجتوں اور ضرورتوں کو رفع کرنے والا۔ مراد برلانے والا، (۲۴۱) لوگوں کی ضرورتوں کو پورا کرنے والا، مراد کو برلانے والا (۲۴۲) پناہ لینے سے کنایہ۔ قائم کے شعر میں قبلۂ حاجات سے مراد محبوب کی پناہ اور حافظ کے شعر میں بادشاہ خسرواں کی پناہ ہے۔ 'خسرواں' معشوقوں کا استعارہ ہے:

دفن اگر کیجیے مری نعش کو واں بہتر ہے جس طرف سے ہو مرے **قبلۂ حاجات** کی راہ (قائم، ج۱، ۱۷۹)

خسروان قبلۂ حاجات جہانند ولی سببش بندگی حضرت درویشان است (حافظ، ص ۳۵)

قبلۂ دل وجاں: دل وجاں کا عزیز رکھنے والا، مرکب اضافی ہے۔ کنایۂ معشوق کا مخاطب ہے:

اے **قبلۂ دل وجاں** تیری بھنوں کے دیکھے زاہدوں کوں خوش نہ آوے محراب کا تماشا (سراج، ص۲۸۳)

قصرِ بدن: بدن: جسم، بدن کو قصر یعنی محل سے تشبیہ دی گئی ہے۔ وجہ شبہ خوبصورتی اور وسعت ہے:

کس گھر میں روشنی نہیں اندھیر ہے دلا روشن چراغِ عشق سے **قصرِ بدن** نہ ہو (آتش، ج۲، ص۳۰)

قفلِ درِ مراد: درِ مراد: آرزو کا دروازہ۔ صنعتِ کنایہ پر مشتمل ہے، قفل درِ مراد کھلنا آرزو پوری ہونے سے کنایہ ہے۔ قفل اور کلید

میں مراعاۃ النظیر ہے:

قفلِ درِ مراد سب اک بار کھل گئے　　چھوڑا جب آرزو نے بھروسا کلید کا (حالی، ۵۷)

قلزمِ اشک: قلزم: مجازاً بمعنی دریا استعمال ہوتا ہے۔ وہ سمندر جو عرب اور مصر کے مابین واقع ہے۔ نہایت گہرا دریا۔ (۲۴۳) مثنوی معنوی اور اکثر فارسی شعرا کے ہاں قلزم سمندر کے معنوں میں آیا ہے۔ (۲۴۴) پھر اس ترکیب میں اشک کو قلزم یعنی سمندر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کنایۃً زیادہ رونا:

قلزمِ اشک سے نکلا نہ مرا لختِ جگر　　تشنگی کا یہ مسافر تھا جو مارا ڈوبا (شاہ نصیر، ج۱، ۳۴۵)

قمار: جوا۔ ہر بازی جس میں شرط ہو۔ **قمارِ عشق** اور **قمارِ محبت**: عشق ومحبت دونوں کو قمار سمجھا گیا ہے، صنعتِ تشبیہ پر مشتمل ہے، وجہ شبہ نامعلوم ہار یا جیت ہے۔ ان اشعار میں قمار، بازی، کھیل، بساط میں مراعاۃ النظیر ہے۔ سودا نے شیریں وفرہاد کے داستانِ عشق کو بھی خمارِ عشق کہا ہے:

سودا **قمارِ عشق** میں شیریں سے کوہ کن　　بازی اگرچہ پا نہ سکا، سر تو کھو سکا (سودا، ج۱، ۴۹)

جاں بازِ عشق ہی اپنی کھیل جائے　　لیکن **قمارِ عشق** میں ہمت نہ ہار دے (ذوق، ج۱، ص ۳۳۹)

لاچار کیا **قمارِ محبت** میں دیکھیو　　سب کچھ بساط اپنی میں بیٹھا ہوں ہار کر (جرات، ج۱، ص ۳۱۴)

قندیلِ آبلہ: قندیل: ایک قسم کا فانوس جس میں چراغ جلا کر لٹکاتے ہیں۔ آبلہ دلِ زخمی کا استعارہ ہے، پھر اسی آبلہ کو روشنی سمجھ کر کے قندیل سے تشبیہ دی گئی ہے:

چراغِ داغ ہے **قندیلِ آبلہ** ہے یہاں　　کہ جانتا نہیں کیا قدر میرے تو دل کی (شاہ نصیر، ج۳، ۳۰۳)

قوسِ قزح: آفتاب کی شعاعیں جب مینہ سے گزرتی ہیں تو سات رنگوں میں منقسم ہو کر دھنک کی شکل میں نظر آتی ہیں۔ رستم کے کمان کو بھی قوس قزح کہا جاتا ہے (۲۴۵) ان اشعار میں مراد آفتاب کی شعاعیں ہے:

قوسِ قزح نصیر نہیں ہے یہ سرخ وسبز　　مندیلِ چرخ کے ہیں یہ دو تین چار بند (شاہ نصیر، ج۱، ۴۶۱)

از نقش بدری تخنش واز تیر فلک میل　　وز **قوسِ قزح** زیجش، وز ماہ سطرلاب (خاقانی، ص ۵۸)

کارگاہِ مینا: دنیا کا استعارہ ہے۔ کنایۃً باریک اور پرخطرہ جگہ ہے:

یہ دھر ہے **کارگاہِ مینا**　　جو پاؤں رکھے تو یاں سوڑ کر (قائم، ج۱، ۷۷)

کاروان: کاروان انسانوں کے وہ گروہ ہیں جو اس دنیا میں آباد ہیں ۔ (۲۴۶) کاروان: مجازاً قافلہ وسوداگر۔ اس سے یہ

تراکیب ہیں: **کاروانِ آتش وآب**: آتش وآب جگر، اشک کے استعارے ہیں اور ان دونوں کو کارواں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ آتش اور آب میں صنعتِ تضاد ہے۔ **کاروانِ اشک، کاروانِ حیرت، کاروانِ درد، کاروانِ دل، کاروانِ عمر، کاروانِ نکہتِ گل** میں اشک، حیرت، درد، دل، عمر اور نکہتِ گل کو کاروان سے تشبیہ دی گئی ہے اور ان سے مراد ہجوم ہے۔ یہ سب مرکبِ اضافی ہیں۔ ان میں کاروان، قافلہ کے معنوں میں آیا ہے۔ جرات کے شعر میں "جگر سے نالہ" اور "آنکھوں سے سرشک" آئے ہیں، پھر اس نے ان کو ترتیب میں کاروانِ آتش وآب سے تشبیہ دی ہے۔ یہی خصوصیت غالب کے شعر میں موجود ہے۔ پہلے مصرعے میں پارہ ہائے جگر اور اشک کہہ کر دوسرے مصرعے میں ان کے لیے لعلِ بیش بہا اور کاروانِ اشک کو تشبیہ کے طور پر استعمال کرتا ہے:

جگر سے نکلیں ہیں نالے، سرشک آنکھوں سے ۔۔۔ چلا یہ مل کے کہاں **کاروانِ آتش وآب** (جرات، ج ۱، ص ۲۵۱)

دنبالِ ہر نگاہ ہے صد کاروانِ اشک ۔۔۔ برسے ہے چشمِ ابر بڑی دھوم دھام سے (میر، ج ۲، ۳۰۵)

آئے ہیں پارہ ہائے جگر درمیانِ اشک ۔۔۔ لایا ہے لعلِ بیش بہا، ایک کاروانِ اشک (غالب، ۵۳)

زخود گزشتنِ دل، کاروانِ حیرت ہے ۔۔۔ نگہ، غبارِ ادب گاہِ جلوہ فرمائی (غالب، ۱۱۷)

نہ اشک آنکھوں سے بہتے ہیں، نہ دل سے اٹھتی ہیں آہیں ۔۔۔ سبب کیا **کاروانِ درد** کی مسدود ہیں راہیں

(سودا، ج ۱، ۲۹۱)

غبارِ خاطرِ غم ناک سوں مجھ پر ہوا ظاہر ۔۔۔ کہ غیر از درد دو جا نئیں ہے یار **کاروانِ دل** (ولی، ص ۱۶۵)

کاروانِ عمر پہنچا منزلِ مقصود کو ۔۔۔ سو نہ اتنا آپ کو اے مایلِ غفلت جگا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۹۳)

کاروانِ نکہتِ گل کر گیا گلشن سے کوچ ۔۔۔ صورتِ نقشِ قدم گلزار حیراں رہ گیا (آتش، ج ۱، ص ۸۴)

کاسۂ سر: اضافۂ تشبیہی۔ سر کو کاسہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

ہوئی منظور محتاجی نہ تجھ کو اپنے سائل کی ۔۔۔ بنایا **کاسۂ سر** واژگوں کاسہ گدائی کا (آتش، ج ۱، ص ۱)

روزی کہ چرخ از گل ما کوزہ ہا کند ۔۔۔ زنہار **کاسۂ سر** ما پر شراب کن (حافظ ص ۲۷۳)

کامِ فلک: کام: منہ، کنایۂ تقدیر ہے، اور یہ ترکیب مجازِ مرسل پر مبنی ہے یعنی منہ کہہ کر مراد فلک کی ساری طاقت ہے:

درپردہ وہ ہی معنی مقوم نہ ہوں اگر ۔۔۔ صورت نہ پکڑے **کام فلک** کی ثبات کا (میر، ج ۲، ۱۰)

کاوشِ مژہ: مژہ، عشق سے کنایہ ہے۔ مجازِ مرسل ہے، مژہ کہہ کر پورا عشق مراد لیا گیا ہے۔ مژہ ایک علامتی حیثیت

رکھتا ہے۔ آنکھوں کا اشارہ پلکوں کی حرکت سے ہوتا ہے۔ شاعر اس اشارے کا سراغ لینے میں آوارہ ہے:

صبر و حواس و دانش سب عشق کے زبوں ہیں　　میں کاوشِ مژہ سے عالم کو چھان مارا (میر، ج۲،۵۲)

کج کلاہی، کج کلاہ یا کلاہِ کج: ٹیڑھی ٹوپی، مراد بانکپن، خودنمائی۔ صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے۔ مراد یہ کہ غرور اور تکبّر سے کنایہ ہے اور یہ کنایہ معشوق کے لیے استعمال ہوا ہے:

اگر چہ نشترِ مژگاں بھی تیز ہیں لیکن　　چھپے ہے دل میں یہ انداز **کج کلاہی** کا (مصحفی، ج۴، ص۳)

آیینہ رازِ چشمِ تو تاب نگاہ نیست　　جز من کسی حریف تو ای **کج کلاہ** نیست (سلیم، ص۱۳۰)

کلاہِ کج کا ہے طرّہ قبائے چسپاں پر　　جوان آج نہیں ہے تری سجاوٹ کا (آتش، ج۱، ص۲۹۶)

صوفی سرخوش ازین دست کہ **کج** کرد کلاہ　　بہ دو جام دگر آشفتہ شود دستارش (حافظ ص ۱۸۸)

کشتِ الم، کشتِ امید: کشت: کھیتی باڑی، الم: دکھ، الم اور امید کو کشت سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ نشو و نما پانا ہے، مراد یہ ہے کہ الم اور امید شرائط کے مطابق نشو و نما بھی پاسکتے ہیں، مرجھاتے بھی ہیں۔ ان تراکیب کے ساتھ الفاظ چشمہ، پانی، تخم، ابر، سرسبز اور ندی مراعاۃ النظیر پیدا کرتے ہیں۔ سودا اور حالی نے اپنے تخیل سے نئے معانی شعر میں پیدا کیے ہیں۔ وہ کشتِ الم اور کشتِ امید کو آنسوؤں کے ذریعے پانی دیتے ہیں:

کب چشمے کے پانی سے پھلے تخمِ محبت　　ہاں ابرِ مژہ آب دے اس **کشتِ الم** میں (سودا، ج۱، ۳۴۴)

دیکھیں کس طرح نہ سرسبز ہو پھر **کشت امید**　　آؤ اور ندیاں آج آنسوؤں کی مل کے بہاؤ (حالی، ۱۴۷)

کشت امید چون نرویاند　　گریہ کو فتح باب ہر نظر است (خاقانی، ص۶۷)

کشتۂ وفا: مراد عاشق ہے جو محبوب کی وفا کے بیہودہ انتظار میں مر چکا ہے۔ صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے:

ستم سے گو یہ ترے **کشتۂ** وفا نہ رہا　　رہے جہان میں تو دیر، میں رہا نہ رہا (میر، ج۲،۱۲)

کشتی: کشتی کی رفتار آہستہ ہے، وہ سمندر پر چلتی ہے، اسی لیے وہ کبھی طوفان کا سامنا کرتی ہے، کہیں پرسکوں لہروں پر جاری ہے، اس کی ابتدا ہوتی ہے اور اختتام، اس کا اصلی کام سفر ہے۔ اس سے یہ تراکیب بنتی ہیں: **کشتیِ دل، کشتیِ شکستۂ دریائے عشق، کشتیِ عمر:** ان تراکیب میں دل، دریائے عشق، عمر کو کشتی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کشتی عمر زندگی کی عمر سے کنایہ ہے۔ اکثر ان تراکیب کے ساتھ یہ الفاظ آتے ہیں جن سے مراعاۃ النظیر کی صنعت پیدا ہوتی ہے: گرداب، طوفاں، ناخدا، بحر، ناخدا وغیرہ۔ اکبر کے شعر میں کشتیٔ دل، نفس کے لیے تشبیہ کے طور پر آئی ہے، حال آنکہ سودا کے شعر میں دل کو کشتی سے تشبیہ دی گئی ہے۔

ذوق کے شعر میں کشتیِ عمر کے ساتھ کنارا آیا ہے جو موت کی نشاندہی کرتا ہے حال آنکہ حافظ کی کشتیِ عمر، پوری زندگی سے کنایہ ہے جو عشقِ حقیقی کی دریا میں رواں ہے:

پڑی جب کشتیِ دل عشق کے دریا میں، پھر خطرہ؟ — اگر گرداب ہے کیا ہے وگر غرقاب ہے کیا ہے

(سودا، ج ا، ۵۴۰)

ہوائے نفس کا طوفاں ہے بحرِ زندگانی میں — خدا محفوظ رکھے کشتیِ دل کو جوانی میں (اکبر، ج ا، ص ۱۳۳)

میں کشتیِ شکستۂ دریائے عشق ہوں — ہنستا ہے ناخدا مرے حالِ تباہ پر (آتش، ج ا، ص ۴۰۶)

ذوق اس بحرِ جہاں میں کشتیِ عمر رواں — جس جگہ پر جا لگی وہ ہی کنارا ہو گیا (ذوق، ج ا، ص ۱۸۱)

بسی نماند کہ کشتیِ عمر غرقہ شود — ز موجِ شوق تو در بحرِ بیکرانِ فراق (حافظ ص ۲۰۲)

کشمکشِ عشق: کش مکش: کشاکش. عشق کا کشاکش۔ حقیقی معنوں پر مبنی ہے:

تھا کس کے دل کو **کشمکشِ عشق** کا دماغ — یارب! برا ہو دیدۂ خانہ خراب کا (سودا، ج ا، ۳۸)

کشور: ملک، کشور میں پہنائی ہے، رنگ برنگی ہے، کبھی جنگ ہوتی ہے، کبھی صلح ہے، کشور کا حاکم کہیں ظالم ہے، کہیں ہمدرد ہے، مختلف موسم کا ہے، مختلف علاقوں کا ہے۔ اس میں سوداگری ہوتی ہے۔ اسی طرح کشور ان چیزوں خاص طور پر پہنائی اور تنوع سے کنایہ ہے۔ اردو غزل میں آئینہ، تن، دل، عشق، عقل کو کشور سے تشبیہ دے کر یہ تراکیب بنی ہیں: **کشورِ آئینہ**: غالب کے شعر میں آنکھ کا استعارہ ہے، **کشورِ تن**: کنایۂ سوداگری کا ذریعہ، **کشورِ دل**: کنایۂ پورا دل، **کشورِ عشق**: کنایۂ دنیائے عشق، اور **کشورِ عقل**: ویراں خیالات و سوچ سے کنایہ ہے۔ غالب کے شعر میں لفظ ''آئینہ'' دو دفعہ آیا ہے: پہلا آئینہ، کشور سے تشبیہ دی گئی ہے اور دوسرا آنکھ کا استعارہ ہے۔ آتش کے شعر میں ترکیب ''کشورِ تن'' سامنے ہے۔ کشور کی مناسبت سکّہ، سلطاں اور تن کی مناسبت سے دل و جگر کے الفاظ آئے ہیں۔ یہ تلازمہ عمدہ ہے۔ باقی اشعار میں یہ خصوصیت دکھائی دیتی ہے۔ کشور کی مناسبت سے الفاظ فوج، حاکم، لشکر، بادشاہ، وزیر آئے ہیں جن سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح اشعار دلنشین ہو گئے ہیں۔ اس سلسلے میں آتش کا شعر قابلِ غور ہے۔ وہ جسم کو کشور سے تشبیہ دیتا ہے اور دل و جگر کو، جو جسم میں شامل ہیں، صرّاف کی دکاں کہتا ہے، اور صرّافی (یعنی دل) کے واسطے کہتا ہے کہ کشورِ تن میں سکّہ سلطانِ عشق یعنی محبوب کی سوداگری چلتی ہے۔ تشبیہات کے ذریعے آتش نے اپنے خیالات کی بخوبی تصویرکشی کی ہے۔ مصحفی نے بھی حاکمِ عشق کہہ کر محبوب مراد لیا ہے:

مہِ اختر فشاں کی، بہرِ استقبال، آنکھوں سے — تماشا، کشورِ آئینہ میں آئینہ بند آیا (غالب، ۱۱)

دل جگر داغوں سے، دونوں ہیں دکاں صرّاف کی　　کشورِتن میں ہے جاری، سکۂ سلطانِ عشق (آتش، ج۱، ص۴۵۵)

کشورِدل کوں ترے ناز نے تسخیر کیا　　فوج مجنوں کوں تری زلف نے زنجیر کیا (ولی، ص۱۳)

کشورِدل اب مکانِ درد وداغ ویاس ہے　　عشق کے حاکم نے بٹھلائے ہیں یاں تھانے گئی

(مصحفی، ج۳، ص۳۷۱)

ظفر سلطانِ عشق آیا ہے چڑھ کر کشورِدل پر　　علم بردار ہے نالہ، غم وحسرت کے لشکر میں (ظفر، ۲۳۲)

کشورِعشق میں ہے شورِ قیامت برپا　　دان بھی کیجیے یارب جو اس بات سے چھوٹ (شاہ نصیر، ج۱، ۴۲۶)

کشورِعقل کیوں نہ ہوئے　　ویراں ہے ادا، پادشاہ ناز، وزیر (سراج، ص۴۰۱)

کعبہ: اصطلاح میں خدا کی طرف دل کی توجہ اور مقامِ وصال کو کہتے ہیں۔(۲۴۷) تصوف کی اصطلاح میں کعبہ ہویّتِ محض ہے۔(۲۴۸) عارف کے ہاں ہر جگہ عشق کا گھر ہے اور ہر جگہ خدا کا قبلہ ہے۔(۲۴۹) کعبہ کو ایک روحانی مقام حاصل ہے۔کعبہ علامتی حیثیت سے آخرین اور کامل ترین مقصد کی نشاندہی کرتا ہے۔ فارسی شاعری میں کعبہ سے یہ تراکیب ملتی ہیں: کعبۂ آمال، کعبۂ اُنس، کعبۂ جان، کعبۂ دل، کعبۂ رَجا، کعبۂ صفا، کعبۂ صفا، کعبۂ عزلت، کعبۂ قدس، کعبۂ گردون، کعبۂ لطف، کعبۂ مقصود اور اردو غزل میں: **کعبۂ ابرو**: ابرو کے اشارہ سے استعارہ ہے، ایسا اشارہ جو انسان کو کعبہ کی طرف ہدایت کرتا ہے۔**کعبۂ جاں**: اضافہ استعاری ہے۔لغات میں اس کی مختلف تعبیریں ملتی ہیں، مثال کے طور پر جان کے مقصد ومراد سے کنایہ ہے۔(۲۵۰) اس سے مراد معنوی اور روحانی کعبہ ہے۔(۲۵۱) محبوب اور جان کی مراد سے کنایہ۔(۲۵۲) **کعبۂ دل**: دل کا کعبے سے استعارہ کرتے ہیں۔(۲۵۳) مومن کا دل ہے۔(۲۵۴) **کعبۂ رخ**: رخ کو کعبہ سے تشبیہ دی گئی ہے، مراد روحانی رخ ہے، **کعبۂ مراد**: روحانی مقصد سے کنایہ ہے۔ان سب تراکیب میں لفظ کعبہ کی روشنی سے ابرو، جان، دل، رخ، مراد میں ایک روحانی کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ان تراکیب کے ساتھ یہ الفاظ آ کر مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوتی ہے: احرام، چاہِ زمزم، بیت الحرم، حرم، طواف، محرم، وغیرہ۔جہاں یہ تراکیب عشقِ مجازی کے لیے استعمال ہوئی ہیں وہاں دوسرے الفاظ وتراکیب کے ذریعے ذہن روحانی پہلوؤں کی طرف کھنچتا چلا جاتا ہے۔مثال کے طور پر ناسخ محبوب کے کعبۂ ابرو سے محروم ہے لیکن اس کے چاہِ زمزم کے لطف سے بھرپور ہے۔"چاہِ زمزم کا عالم" میں عالم کا لفظ کثرت کی علامت ہے۔عالمِ حقیقت میں کعبہ اور چاہِ زمزم ایک دوسرے سے قریب ہیں۔دونوں کی معنویت ہوتی ہے۔مصحفی کعبۂ جاں میں جلوۂ بیت الصنم دیکھتا ہے۔گویا عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچ گیا ہے۔خاقانی نے بھی اس بات کی جانب

اشارہ کیا ہے کہ ''کعبۂ جاں'' کے بعد ''کعبۂ تن'' اہم ہے۔ کعبۂ تن سے مراد کعبہ کا طواف کرنا ہے یعنی وہی عشق مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنا مراد ہے۔ سراج نے پہلے مصرعے میں اپنے خیالات کو ایسا پیش کیا ہے کہ وہ آہ و اشک کو طوفِ کعبۂ دل کہتا ہے، یعنی آہ و اشک کے ذریعے عشق کی قدر کرتا ہے پھر دوسرے مصرعے میں اپنے خیالات کو فنی معیاراج کی بنا پر پیش کرتا ہے۔ اس نے دل کو جس سے آہ بھرتی ہے صحرا سے اور آنکھ کو جس سے اشک نکلتے ہیں دریا سے تشبیہ دی ہے:

نظر آتا نہیں جب سے کسی کا کعبۂ ابرو — ہمارے دیدۂ تر میں ہے عالم چاہِ زم زم کا (ناسخ، ج ا، ص ۴۲)

زاہد مرے ساتھ آ تو کہ میں کعبۂ جاں میں — دکھلاؤں تجھے جلوۂ بیت الصنم شوق (مصحفی، ج ۵، ص ۱۴۸)

عاشقان اوّل طواف کعبۂ جان کردہ اند — پس طواف کعبہ تن فرض فرمان دیدہ اند (خاقانی، ص ۹۰)

ہے اے ولی پرت سوں معمور کعبۂ دل — نئیں باج حق کے دو جا دل کے حرم کا محرم (ولی، ص ۱۶۹)

مرادِ خاصِ آہ و اشک و آہ، طوفِ کعبۂ دل ہے — کوئی دریا سیں آتے ہیں کوئی صحرا سیں آتے ہیں (سراج، ص ۴۸۲)

نکسلی از کاروانِ کعبۂ دل کز شتاب — می گذارندت بہ خاکِ عجز و محمل می برند (عرفی، ص ۲۵۹)

کعبۂ رخ کا طواف اس کے نہ کیونکر ہو نصیب — پیتے ہیں عشق کی ہم باندھ کے احرام شراب (شاہ نصیر، ج ا، ۳۶۶)

کعبۂ رخ ہے روشن ان کا جس مہتاب سے — ہے وہ نورِ مہر و ماہ و کہکشاں سب سے الگ (حالی، ۱۳۴)

مانندِ مرغ قبلہ نما پیشِ چشم ہے — وہ کعبۂ مراد ہو ہم سے ہزار دور (آتش، ج ا، ص ۳۹۴)

کفِ افسوس : کف: ہتھیلی، پنجی۔ **کفِ افسوس**: افسوس کی ہتھیلی، افسوس اور پچھتاوے سے کنایہ۔ کف افسوس ملنا: نہایت افسوس کرنا، از حد پچھتانا، افسوس کر کے ہاتھوں کو باہم ملنا (۲۵۵) اکثر غزل گوؤں کے ہاں یہ ترکیب آئی ہے۔ ان کے سب سے بہترین نمونے مصحفی اور شاہ نصیر کے اشعار ہیں، انھوں نے شمع اور شجر کی حسرت کی محاکات سے کام لے کر عمدہ تصویر کشی کی ہے:

مر رہے ہے جو لگن بیچ کوئی پروانہ — دیکھ اس کو **کفِ افسوس** ملا کرتی ہے شمع (مصحفی، ج ۲، ص ۱۶۶)

برگ جھڑتے نہیں پر ہاتھ سے اب آندھی کے — مارتے ہیں **کفِ افسوس** شجر آخر روز (شاہ نصیر، ج ۲، ۹۰)

گرمی زنم بہ ہم کف افسوس دور نیست — بال و پری نماندہ کہ بر یکدگر زنم (صائب، ص ۶۵۴)

کلاہِ آبرو: ایران میں گذشتہ میں ٹوپی کی اہمیت زیادہ تھی۔ اس کی نوعیت اور قیمت کی بنا پر لوگوں کی پہچاں ہوتی تھی، اسی وجہ سے آبرو کو کلاہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

کلاہ آبرو اس کی اُتاری باغباں بھوئیں پر　　　چمن میں پھول کی ڈالی تجھے جو دیکھ کرا کڑی (ولی، ص ۲۲۸)

کلکِ گوہربار: کلک: ہرنے جو اندر سے خالی ہو، مجازاً قلم کا نیزہ ۔(۲۵۶) فارسی شاعری میں اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: کلکِ بریدہ زبان، کلکِ تر زبان، کلکِ خیال انگیز، کلکِ زرین آفتاب، کلکِ سرزدہ، کلکِ قضا، کلکِ لاغر، کلکِ میمون، کلکِ نظم۔ کلکِ گوہربار سے مراد قیمتی قلم ہے:

بندھ گیا مضموں جو اس کے روئے آتش ناک کا　　　پڑ گئے چھالے زبانِ **کلکِ گوہربار** پر (ناسخ، ج ا، ص ۱۳۷)

کمرِ موج: کمر: ہر شے کے بیچ کا حصّہ، بلندی، اسی طرح موج کے بلند حصے کو کمر کہا گیا ہے۔ کمر بندھ ہونا یا کمر ٹوٹنا ہارنے سے کنایہ ہے:

خانہ خرابی پر **کمرِ موج** بندھ چکی　　　باہر نکالا سیل نے خیمہ حباب کا (آتش، ج ا، ص ۱۵۱)

کمند: ایک قسم والا پھندا، رسّی کی سیڑھی۔ فارسی شاعری میں اس سے یہ بنی ہوئی یہ تراکیب ملتی ہیں: کمندِ آتشین، کمندِ اندازِ بیت، کمندِ بہرامی، کمندِ پُرخم، کمندِ زلف، کمندِ شب پیکر، کمندِ عنبرین، کمندِ مُعنبر، کمندِ وحدت۔ اردو شاعری اس لفظ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ سید رفیع الدین بلخی کی رائے کے مطابق جنگ، ہتھیار وغیرہ کی تشبیہیں، استعارے، فارسی ادب میں اور، ہاں سے ہو کر اردو ادب میں آ گئیں، خنجرِ ابرو، تیرِ نظر، پیکانِ نگاہ، خدنگِ غمزہ، کمندِ گیسو وغیرہ انھی جنگی اصطلاحات کے مرہونِ منت ہیں۔(۲۵۷)۔ اردو شاعری خاص طور پر اردو غزلیات میں کمند سے تراشی ہوئی تراکیب صرف جنگی اصطلاحات تک محدود نہ رہی ہیں، چناں چہ یہ تراکیب دیکھیے: **کمندِ آہ:** لپٹی ہوئی آہ، لمبی آہ بھرنے سے کنایہ ہے۔ یہ ترکیب اکثر غزل گو شعرا کے ہاں آئی ہیں، ذوق نے اس کا خوبصورت انداز سے استعمال کیا ہے۔ وہ اپنی کمند جیسی آہ کو اتنی بلند سمجھتا ہے جس کے ذریعے وہ آسمان کے عروج پر پہنچ سکتا ہے۔ یہ آہ کے معجزے اور قدر کی نشاندہی کرتا ہے، جس سے سبھی شاعروں نے مختلف انداز سے اتفاق کیا ہے۔ **کمندِ زلف:** اضافہ تشبیہی ہے۔ کمند جیسی گھنگریالی اور لپٹی ہوئی زلف (۲۵۸) کثرت کے جذبے اور کشش کو کہتے ہیں ۔(۵۹) **کمندِ عشق:** عشق سے بھرپور شکار ہونے سے کنایہ ہے، جو انسان کے سارے وجود کو گھیر لیتا ہے۔ **کمندِ عقل:** عقل کی پابندیوں سے اسیر ہونے سے کنایہ ہے، **کمندِ گردنِ دل:** عشق سے دوچار ہونے سے کنایہ ہے، جس سے عاشق جنوں و موت کا محسوس کر رہا ہے، **کمندِ موجِ گل:** پھول کے حسن کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، اس ترکیب سے مراد کثرتِ حسنِ گل ہے، **کمندِ نازو ادا:** مراد ہجومِ نازو ادا ہے جو مخاطب کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ ان ساری تراکیب میں مضاف الیہ کو کمند سے تشبیہ دی گئی ہے۔ سراج نے باقی شعرا سے ہٹ کر کمند سے ترکیب ''کمندِ عقل'' بنائی ہے۔ باقی شعرا نے عشق و

محبوب کے حسن کو کمند سے تشبیہ دی ہے اور اپنے آپ کو اس میں پھنسا ہوا کہا ہے۔ سراج عقل کی زلف سے آزاد ہے۔ زلف پابندیوں اور مشکلات کا استعارہ بھی ہے:

کس طرح دستِ طلب پھر جائے بامِ وصل تک جب کہ مشکل ہو پہنچنا واں **کمندِ آہ** (جرات، ج ا، ص ۴۸)

دمِ عروج ہے کیا فکرِ نردباں کے لیے **کمندِ آہ** تو ہے بامِ آسماں کے لیے (ذوق، ج ا، ص ۳۱۳)

کہا سراج وہ ظالم نے آج زاہد کوں **کمندِ زلف** میں اپنی تجھے پھنساؤں گا (سراج، ص ۳۳۳)

شکار مومن و کافر کا کھیلتا ہے وہ ترک **کمندِ زلف** سے ہیں ہندو و مسلماں تنگ (آتش، ج ا، ص ۴۶۳)

بر بود دلم **کمند زلفت** حقا کہ مرا بدو گمانی است (خاقانی، ص ۵۶۶)

ہے شکارِ **کمندِ عشق** سراج اس گلے ہار کا تماشا ہے (سراج، ص ۵۹۱)

اگر چھوڑا جذبۂ **کمندِ عشق** زلیخا نے نہ رہنے دے گا حسن خود نما یوسف کو کنعاں میں (حالی، ۶۹)

کمندِ عقل سیں آزاد ہے مثالِ سراج جو اسکی زلف کے زنار کا ہے حلقہ بگوش (سراج، ص ۴۲۱)

برنگِ طوق قمری کوئی نکلے ہے نکالے سے **کمندِ گردنِ دل** ہے جو حلقہ زلفِ پرخم کا (ذوق، ج ا، ص ۱۷۳)

ہے، **کمندِ موجِ گل**، فتراکِ بے تابی، اسد رنگ، یاں بوسے، سوارِ توسنِ چالاک ہے (غالب، ص ۱۱۴)

زور آپ کے بھی ہاتھ چڑھا ہے حسین بند گویا **کمندِ نازوادا** ہے حسین بلند (جرات، ج ا، ص ۲۹۴)

کنجِ غم: کنج: گوشہ، دکھ اور غم کا گوشہ۔ یہ ترکیب دکھی دل سے کنایہ ہے۔ (۲۶۰)

کچھ اور **رنجِ کنجِ غم** کے سوا سوجھتا نہیں آتا ہے یاد جب کہ وہ کنجِ دہاں مجھے (در، ۲۱۳)

خواہم کہ افروزم شبی شمع طرب در **کنج غم** لیکن ز دیوان قضا پروانہ ای باید مرا (بابا فغانی، ص ۱۰۰)

کوچہ: گلی، کوچہ چھوٹا ہے اور لمبی، اسی رو سے لمبائی وطوالت کی طرف اشارہ ہے۔ فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: کوچۂ انتظار، کوچۂ باغِ زلف، کوچۂ باغِ عمر، کوچۂ بندِ رسوم، کوچۂ دیوانگی، کوچۂ رگ، کوچۂ گرد اور اردو غزلیات میں **کوچۂ دل**، **کوچۂ دہر**، **کوچۂ زلف**۔ ان میں دل، دہر اور زلف کو کوچہ سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ طویل ہونا ہے۔ سراج نے کوچۂ دل کی مناسبت سے "سیرِ باغِ داغ" کہا ہے۔ اس نے کوچۂ دل کو باغ سے تشبیہ دی ہے:

بے جا نہیں اگر وو کرے سیرِ باغِ داغ پایا ہے جس نے **کوچۂ دل** میں سراغ داغ (سراج، ص ۴۳۵)

کوچۂ دہر میں غافل نہ ہو پابندِ نشست رہ گزر میں کوئی کرتا نہیں بستر اپنا (جرات، ج ا، ص ۲۶)

کوچۂ زلف کے سودے سے گل آخر پھولا　　　ہوئے زنجیر کے پھندے میں گرفتار قدم (آتش، ج۱، ص۴۸۱)

ترے کوچۂ زلف میں دل ہے مرا اب اسے میں سمجھتا ہوں دامِ بلا

یہ عجیب ستم ہے عجیب جفا کہ یہاں نہ رہے تو کہیں نہ رہے (اکبر، ج۱، ص۱۷۶)

کوہ: پہاڑ۔کوہ خاموش اور ثابت ہونے کے باوجود عظمت اور طاقت کا مظہر ہے۔فارسی شاعری میں اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: کوہِ آتش، کوہِ پولاد، کوہِ پیکر، کوہِ روند، کوہِ زمین پیما، کوہِ زَہرہ، کوہِ زَہرہ دل، کوہِ سیم، کوہِ صبر، کوہِ قاف اور اردو میں، **کوہِ صبر:** سکون اور قرار کے ساتھ صبر، اور **کوہِ عشق:** عظمتِ عشق سے کنایہ ہے۔صبر اور عشق کو کوہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

ضبطِ بے تابیِ دل کی نہیں طاقت باقی　　　کوہِ صبر اب یہ صدا دیتا ہے ٹل جاؤں گا (آتش، ج۱، ص۱۷۹)

دو دل نہ جب تک ایک ہوں کیا ٹوٹے **کوہِ عشق**　　　یا تو مرے شریک ہو، کر مجھ کو یا شریک (شاہ نصیر، ج۲، ۱۶۳)

گاہوارۂ گل: گل، محبوب کا استعارہ ہے۔گاہوارہ: پنگھوڑا۔کنایۂ محبوب کے قرار و سکون:

کیا عدم کو سفر موسمِ بہار نے حیف　　　خزاں کے دوش پہ آج **گاہوارۂ گل** (شاہ نصیر، ج۲، ۲۰۶)

گردن باریکی کا مظہر ہے۔اس سے یہ تراکیب ہیں: **گردنِ شمع**: شمع کی لمبائی کو گردن سے تشبیہ دی گئی ہے، دوسرے مصرعے میں دکھ و غم کا طویل ہونا مراد ہے۔**گردنِ محرابِ مسجد:** گردن خم ہونا: احترام سے جھکنا اور سر نیچے کرنا، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے۔ اکبر کے شعر میں محراب، جو مسجد کی عظیم ترین جگہ ہے اذان کی عظمت وشان میں سرِ تعظیم جھکاتا ہے۔**گردنِ مینا:** شراب کی صراحی کی گردن (۲۶۱)۔ناسخ اور صائب نے گردنِ مینا کہہ کر دوسرے مصرعے میں ایک ہی بنیاد پر مطلب نکالا ہے اور مراد شرابِ عشق سے بھرپور ہونا ہے۔ان اشعار میں ترتیب سے پروانہ و شمع، محفل و شمع، مسجد و اذان، مینا و شراب میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے:

خونِ پروانہ ہوا خاک وبالِ گردن　　　**گردنِ شمع** تو ایسی ہے بدستور دراز (شاہ نصیر، ج۲، ۸۳)

محفلِ یار میں دیکھا جو سر اس کا کٹتے　　　**گردنِ شمع** کو عاشق کی میں گردن سمجھا (آتش، ج۱، ص۶۸)

گردنِ محرابِ مسجد خم ہوئی تسلیم کو　　　اٹھی آوازِ اذاں اسلام کی تعظیم کو (اکبر، ج۱، ص۱۳۷)

بنی ہے صورتِ فوّارہ **گردنِ مینا**　　　ہے تیرے آگے یہ جوشِ شراب شیشے میں (ناسخ، ج۲، حصہ۱، ص۳۱۲)

دست وقتی کنم از گردنِ مینا کوتاہ　　　کہ مرا طوقِ گریبان خط ساغر گردد (صائب، ق، ج۴، ص۱۵۷۸)

گریہ: غزل میں رونے کا ذکر اپنے اوپر بڑی نازک اور اہم ذمہ داری لینا ہے۔(۲۶۲) فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی

ہیں: گریۂ آتش رعنا، گریۂ تاک، گریۂ شام وسحر، گریۂ شمردہ، گریۂ شمع، گریہ مستانہ اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ہیں:

گریۂ بارش: بارش جیسے رونا، کنایۂ زیادہ رونا، **گریۂ خوں یا گریۂ خونیں**: خون جیسے رونا مراد دل کی گہرائیوں سے رونا ہے جس میں جگر کے ٹکڑے بھی ملوث ہوں، اس میں صنعتِ کنایہ ہے، **گریۂ رنگیں**: وہی گریۂ خونیں ہے، **گریۂ شبنم**: اُوس گرنے کا استعارہ گریہ سے کرتے ہیں۔ (۲۶۳) گریۂ شبنم روتے ہوئی چشم کا استعارہ ہے۔ گریۂ بارش، گریۂ شبنم مرکبِ اضافی ہیں اور باقی مرکبِ وصفی ہیں:

اے ظفر گریۂ بارش سے مرے کیا عجب — سبز ہو دانہ اگر خاک میں بوتے بوتے (ظفر، ۵۵۷)

نہ پوچھ "گریۂ خوں کا ترے ہے کیا باعث؟" — سبب تو اور نہیں کچھ مگر ترا باعث (قائم، ج۲، ۶۰)

اس گریۂ خونیں کا ہو ضبط تو بہتر ہے — اچھا نہیں چہرے پر لوہو کا بہا جانا (میر، ج۲، ۴۴)

کل بندھ گیا جو گریۂ رنگیں کا تار سا — آنکھوں سے ڈورے خوں کے داماں تلک گئے (مصحفی، ج۱، ص۴۰۷)

نما نما ہے، نہایت خلافِ شیوۂ عشق — غلط ہے شوق ہمیں گریہ ہائے رنگیں کا (شیفتہ، ۲۰)

کب گریۂ شبنم پہ دلِ غنچہ ہوا نرم — رو کر کے عبث کیجیے کیوں لوک ہنسائی (قائم، ج۱، ۲۵۷)

گفتارِ دلبرانہ: ناز و ادا سے بات کرنا، اصلی معنوں پر مبنی ہے:

اے لا الہ کے وارث! باقی نہیں ہے تجھ میں — گفتارِ دلبرانہ، کردارِ قاہرانہ (اقبال، ۳۸۴)

گل فارسی اور اردو شاعری میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ہر شاعر کے ہاں کثرت سے یہ لفظ ملتا ہے مثال کے طور پر لفظِ گل سعدی کی غزلیات میں ۲۰۳ دفعہ (۲۶۴) اور حافظ کی غزلیات میں ۱۹۶ دفعہ آیا ہے۔ (۲۶۵) گل سے مختلف تعبیریں نکلتی ہیں۔ اکثر وہ علامت کے طور پر آتا ہے۔ گل کی قسمیں زیادہ ہیں اسی طرح اس کی علامات بھی زیادہ ہیں۔ سید عبداللہ پھول سے متعلق کہتے ہیں کہ گل فارسی میں اس پھول کا نام ہے جسے ہندوستان میں گلاب کہتے ہیں، گلِ سرخ اسی پھول کا نام ہے۔ بعض لغات سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کو "گلِ صد برگ" بھی کہتے ہیں۔ "لالۂ صد برگ" کو بھی اس کے مترادف قرار دیا گیا ہے۔ فارسی میں "گل" وہی ہے جسے ہمارے ملک میں "گلاب" کہا جاتا ہے۔ بلبل اس پر عاشق ہوتی ہے۔ اور جب گلاب بہار میں باغوں کو زینت بخشتا ہے تو بلبل مدہوش ہو جاتی ہے۔ گل کو گلِ سرخ کے علاوہ گلِ آتشی بھی کہتے ہیں۔ گلِ دورودی ایک پھول ہوتا ہے جس کی پتیوں کا ایک رخ زرد اور ایک سرخ ہوتا ہے۔ اسے گل رعنا و زیبا بھی کہتے ہیں۔ گل (گلاب) کے بعد سب سے زیادہ اردو شاعری میں لالہ کی مدح سرائی ہوتی ہے۔ لالہ کی مختلف قسمیں ہوتی ہیں۔ لالۂ

عباسی ،لالۂ نعمان، لالۂ سرخ، لالۂ صحرائی، لالۂ الوند وغیرہ۔سوسن بھی بہت مشہور گل ہے۔شاعری کی دنیا میں ہر جگہ احساسات کے مجموعی اظہار کے لیے کسی نہ کسی علامت (symbol) سے کام لیا جاتا ہے،شعرائے فارسی کے ہاں یہ رمزیہ علامت ''گل'' ہے۔شعرائے فارسی نے گل کو حسن کا مظہر اتم قرار دیا ہے۔خوبان گل پر سینہ چاک بلبل جان نثار کرتے ہیں، جہاں آفرینش کا سارا زبانِ خاموشی سے بیان ہوتا ہے۔فارسی (اردو بلکہ ترکی) شاعری میں گل کی اہمیت کا اندازہ ان ہزاروں تشبیہات یا استعارات و کنایات سے ہوسکتا ہے۔فارسی شاعر کے دماغ پر گل کے تصور کا اس درجہ تسلط ہے کہ وہ اس سے بے شمار کنایات و معانی پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔مثلاً گل بمعانی فائدہ و نتیجہ، داغ، تمنا، خیال، بدولت، بہتر و خوب۔(۲۶۶) اسی طرح ظہیر احمد صدیقی صاحب اس سے متعلق کہتے ہیں:

> ''نرگس و گل ولالہ فارسی غزل میں صرف پھول ہی نہیں بلکہ زندگی کے بہت سے حقائق کی ترجمانی انھی کے ذریعے سے کی جاتی ہے۔گل (گلاب کا پھول) چاک گریبانی کی بھی علامت ہے۔ایک شگفتہ ہنسنے چہرے کی بھی علامت ہے۔اگر شبنم کا قطرہ پتوں پر ہو تو ایک چشم پرنم کی علامت ہے۔اپنی زمانی زندگی کے اعتبار سے انسان کی چندروزہ زندگی کی علامت ہے۔ بے ثباتی کا نشان ہے۔شہید حق بھی ہے۔گویا کفن سرخ پہنے ہوئے ہے اور جام مے ارغوان بھی ہے۔(۲۶۷)

انیس اشفاق گل کو آرام و سکون کی علامت کہتے ہیں۔(۲۶۸) مختلف شاعروں نے گل کا مختلف انداز سے استعمال کیا ہے مثلاً میر صاحب نے گل کے رنگ و بو دونوں کو دنیا کی ناپا ئیداری اور اس کی بے وفائی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے،اور ان سے شعری محرک کا کام لیا ہے۔غالب کے خیال میں پھول رنگ کے نشے سے مست ہو کر اپنی بندِ قبا بنوں کی طرح دیتا ہے۔(۲۶۹) تصوف کی اصطلاح میں نتیجۂ عمل، لذت معرفت کو گل کہتے ہیں۔(۲۷۰)

فارسی شاعری میں گل سے یہ تراکیب ملتی ہیں: گلِ آشوب، گلِ ابر، گلِ امید، گل اندام، گلِ بادام، گلِ بوسہ، گلِ پیادہ، گلِ تر، گلِ چراغ، گلِ حسرت، گلِ خندان، گلِ داغ، گلِ رعنا، گلرُوی، گلِ سرسبد، گلِ سرشو، گلِ سوری، گلِ شبرنگ، گلِ شراب، گلِ صبح، گلِ عشرت، گلِ قالی، گلِ کاغذی، گل گلاب، گلِ مہتاب، گلِ میزان، گلِ نشاط اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب شامل ہیں جو بالکل ایک نئے معانی اختیار کر چکی ہیں: **گلِ آتشیں**: لال پھول مراد ہے، **گلِ آفتاب**: سورج مکھی کا پھول، شاہ نصیر کے شعر میں حلقۂ زلف کا استعارہ ہے، **گلِ امید**: امید و آرزو سے کنایہ ہے امید کو پھول سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ کھلنا ہے، مراد

امید پوری ہونا ہے، جرات اور اہلی دونوں گلِ امید کھلنے پر مطمئن ہیں۔ **گلِ تقدیر**: تقدیر کو گل سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۂ خوش قسمتی، **گلِ خورشید**: سورج مکھی، شاہ نصیر نے زلف کو گلِ خورشید سے تشبیہ دی گئی ہے، **گلِ دوستی**: دوستی کو گل سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ کھلنا جو ہنسنے کی علامت ہے:

از بسکہ نخلِ سوختہ ہے شمعِ انجمن　　پر داغِ عشق سے ہے **گلِ آتشیں** کی شاخ (شاہ نصیر، ج ا، ۴۵۷)

یہ معجزہ ہے ترے حسن کا کہ حلقۂ زلف　　علی الصباح **گلِ آفتاب** ہوتا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۱۰)

گلِ امید تو شاید کہ اپنا بھی شگفتہ ہو　　تعجب کچھ نہیں گر پائیں پھل پاتے سہالی ہم (جرات، ج ا، ص ۴۲۶)

خوش باش کہ روزی **گلِ امید** بر آید　　روشن شود این ظلمت و خورشید بر آید (اہلی، ص ۱۴۸)

کی جو کوشش چمنِ وصل کے نظارے کی　　مری تدبیر پہ ہنسنے **گلِ تقدیر** لگا (جرات، ج ا، ص ۶۷)

چشم جوں نرگسِ شہلا ہے جو حیراں نصیر　　**گلِ خورشید** ہے یا رشکِ قمر حلقۂ زلف (شاہ نصیر، ج ۲، ۱۴۶)

کیا سیر سب ہم نے گلزارِ دنیا　　**گلِ دوستی** میں عجب رنگ، و بو ہے (درد، ۲۱۲)

گلزارِ عشق: گلزار چمن، پھلواڑی اور باغ کے معنوں میں لیا جاتا ہے جب کہ صوفیانہ اصطلاح میں گلزار اسرار الٰہی کے منکشف ہونے کا مقام ہے۔ (۲۶۹) عشق کو گلزار سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ تازگی اور نشاط ہے:

خط سمجھ اے دل نہ اس عارض پہ ملکِ حسن میں　　اتری ہے یہ فوج بہرِ غارتِ **گلزارِ عشق** (سودا، ج ا، ۲۴۴)

باغباں پانی سے اس کو سینچنا ہرگز نہیں　　خون سے بڑھتا ہے نخلِ لالہ **گلزارِ عشق** (مصحفی، ج ۵، ص ۱۴۹)

گلچینِ باغِ حسن: گلچین: باغبان۔ عشقِ حقیقی میں مراد خدا ہے اور اور عشقِ مجازی میں مراد محبوب ہے:

نہ مائل آرسی کا وہ، سراپا درد ہوگا تو　　نہ ہو گلچینِ باغِ حسن ظالم زرد ہوگا تو (میر، ج ۲، ۲۳۶)

گلستانِ خوبی: گلستان وہی گلزار ہے جس کی تشریح گلزارِ عشق کے ذیل میں آئی ہے۔ اس شعر میں محبوبِ حقیقی کا استعارہ ہے:

خبر اپنی لے اے **گلستانِ خوبی**　　کرے ہے تبسم ترا گل فروشی (درد، ۲۴۱)

گلوے خامہ: قلم کا گلا، مجاز مرسل کی صنعت پر مبنی ہے، گلا کہہ کر مراد پورا قلم ہے:

گلوے خامہ میں سرمہ مداد دودۂ دل ہے　　مگر لکھنا ہے وصف خاتمہ جلد رسالت کا (مومن، ج ا، ص ۳)

گلیمِ بختِ سیہ: گلیم: اونی کپڑا۔ کنایۂ بد قسمتی ہے۔ حافظ اس بد قسمتی پر عقیدہ رکھتا ہے کہ آبِ زمزم و کوثر سے بھی تقدیر بدل نہیں سکتی ہے:

گلیمِ بختِ سیہ سایہ دار رکھتے ہیں　　　یہی بساط میں ہم خاکسار رکھتے ہیں (درد، ۱۶۰)

بہ آب زمزم وکوثر سفید نتوان کرد　　　گلیم بخت کسی را کہ بافتند سیاہ (حافظ، ص ۳۷۲)

گنبد: آسماں۔ فارسی شاعری میں رنگ برنگ تراکیب میں اس لفظ کا استعمال ہوا ہے، اس کے مقابلے میں اردو غزلیات میں یہ تنوع دکھائی نہیں دیتا۔ گنبد سے جتنی تراکیب بنی ہیں وہ آسماں سے کنایہ ہیں۔ فارسی میں یہ تراکیب ہیں: گنبدِ چرخِ کبود، گنبدِ آبگون، گنبدِ آسمان، گنبدِ آبنوس، گنبدِ آذر، گنبدِ آیینہ، گنبدِ اخضر، گنبدِ ازرق، گنبدِ اطلس، گنبدِ افلاک، گنبدِ انجم افروز، گنبدِ برین، گنبدِ بی سنگ، گنبدِ پوینده، گنبدِ پیروزه، گنبدِ تابناک، گنبدِ توسن، گنبدِ تیزرو، گنبدِ تیزگشت، گنبدِ چرخ، گنبدِ دروا، گنبدِ دوّار، گنبدِ دودناک، گنبدِ دوران، گنبدِ دولاب رنگ، گنبدِ زرّاق، گنبدِ سبز، گنبدِ سپہر، گنبدِ سیمگون، گنبدِ طاقدیس، گنبدِ عقل، گنبدِ فلک، گنبدِ فیروزه، گنبدِ کبود، گنبدِ گل، گنبدِ گور، گنبدِ گیتی نورد، گنبدِ لاجورد، گنبدِ ماہ، گنبدِ مایل، گنبدِ محیط، گنبدِ مینا، گنبدِ نیلگون، گنبدِ نیلی، گنبدِ ہفتم وغیرہ اور اردو غزلیات میں **گنبدِ چرخِ کبود، گنبدِ گرووں، گنبدِ مینائی**: یہ سب آسماں کے استعارے ہیں۔ ان اشعار میں اقبال، مجیر بیلقانی، آتش اور حافظ کے ہاں گنبد سے مراد تقدیر و بخت ہے:

یہ وہ ہے دیدۂ تر جو مژہ سے چھکے ہے　　　کرے ہے **گنبدِ چرخِ کبود** پر چھڑکاؤ (شاہ نصیر، ج۲، ۳۷۵)

سخن ز آسمان فرود آمد　　　سخن از گنبد کبود آمد (ہلالی، ص۲۲۲)

طلسمِ **گنبدِ گرووں** کو توڑ سکتے ہیں　　　زجاج کی یہ عمارت ہے، سنگِ خارہ نہیں (اقبال، ۳۷۶)

گنبد گردون لقب شکوہ ولطافت　　　از دل او روز بزم و بار گرفتہ (مجیر بیلقانی، ص۱۸۸)

اک پری کو بھی نہ شیشے میں اتارا میں نے　　　یاد کیا آئے گا اس **گنبدِ مینائی** کا (آتش، ج۱، ص۲۶)

گفتم این جام جہان بین بہ تو کی داد حکیم　　　گفت آن روز کہ این گنبد مینا می کرد (حافظ ص ۹۶)

گنجِ تنہائی: تنہائی کو گنج سے تشبیہ دی گئی ہے۔ غالب کے ہاں تنہائی زندگی کا ایک بڑا سرمایہ ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں تنہائی غالب کی زندگی کا ایک بڑا حصہ تھا۔ غالب نے اس تنہائی میں اپنے آپ کو قنوطیت سے دوچار نہیں ہونے دیا بلکہ بے تحاشا فائدہ اٹھایا:

ناحنِ دخلِ عزیزاں، یک قلم ہے نقب زن　　　پاسبانیٔ طلسمِ **گنجِ تنہائی** عبث (غالب، ص۳۶)

گوش: کان: سننے کی طاقت۔ اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **گوشِ دل**: جان واندر کے سننے کی قوت سے کنایہ، **گوشِ فال**: فارسی محاورہ ہے، چھپ چھپ کے دوسروں کی بات سننا، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، **گوشِ گل**: گوشِ محبوب کا استعارہ ہے، عاشقانہ

باتیں سنانا مراد ہے۔ساری تراکیب مرکبِ اضافی ہیں۔سودا ''سخنِ عشق'' اور ''گوشِ دل بے تاب'' کی مناسبت سے آتش کدہ اور قطرۂ سیماب کہتا ہے۔ان سے لف ونشر مرتب پیدا ہوئی ہے۔حافظ کے شعر میں حسن ودل میں مراعاۃ النظیر اوراہرمن وسروش میں صنعتِ تضاد ہے۔ظفر کے شعر میں گل وشبنم میں مراعاۃ النظیر ہے:

سخنِ عشق نہ **گوشِ دل** بے تاب میں ڈال   مت یہ آتش کدہ اس قطرۂ سیماب میں ڈال (سودا،ج ا،۲۶۴)

درراہ عشق وسوسۂ اہرمن بسی ست   پیش آی و**گوش دل** بہ پیام سروش کن (حافظ ،ص ۲۷۵)

وہ کام کرتے ہیں جو دل اشارہ کرتا ہے   شگوں سے ہیں، نہ تو ہم **گوشِ فال** سے واقف (آتش،ج ا،ص ۴۵۲)

خطوطِ مہر کرتے ہیں چمن میں دن دیے چوری   سحر جو گوشِ گل سے گوہرِ شبنم چراتے ہیں (ظفر،ص ۲۴۶)

احوال گنج قارون کایام داد برباد   در**گوش گل** فروخوان تازرنہان ندارد (حافظ ص ۸۶)

گوشۂ تنہائی دل: تین مرکب اضافی پر مشتمل ہے۔نہایت تنہائی میں رہنے سے کنایہ ہے:

اسد، وحشت پرستِ گوشۂ تنہائی دل ہوں   برنگِ موجِ مے، خمیازۂ ساغر ہے، دم میرا (غالب،۱۶)

گوہر یا گہر: قیمتی چیز کا اشارہ ہے۔اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **گوہرِ اشک**: آنسو کے دانے سے کنایہ،مراد اشک کی قدر کرنا ہے۔**گہرِ چشم**: اشک کا استعارہ ہے، **گوہرِ شاہوار**: آبرو کا استعارہ ہے۔**گہرِ شب چراغ**: افسانوی گوہر ہے جو رات میں چمکتا ہے یارات جیسا رات میں چمکنے والا گوہر۔(۲۷۱) مجازاً محبوب ،معشوق ہے(۲۷۲) **گوہرِ غلطان**: اعلیٰ قسم کا گوہر۔(۲۷۳) یہ بھی اشک کا استعارہ ہے۔ان اشعار میں سودا کا شعر فنی اعتبار سے پختہ ہے۔اس میں موتی،صدف ،چشم واشک میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔اس نے چشم کو صدف اور آنسو کو موتی اور گہر سے تشبیہ دی ہے۔اس شعر میں صنعتِ لف ونشر موجود ہے۔ظفر کا شعر مشابہات کے ذریعے عمدہ ہوا ہے۔لختِ دل کو طفل بدخشاں اور اشک کو گوہر غلطاں سے تشبیہ دی گئی ہے۔لف ونشر مرتب پیدا ہوئی ہے:

کلفتِ دل سے ہے جو آلودہ   گوہرِ اشک، آب دار نہیں (شیفتہ،۱۲۰)

زدریای دو چشم **گوہر اشک**   جہان درلؤلؤ لالا گرفتست (حافظ،ص ۷۶)

موتی کو صدف کے ہے مرے اشک پہ ترجیح   عالم میں نہیں قدر شناسِ **گہرِ چشم** (سودا،ج ا،۲۷۵)

میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو   میں ہوں خزف تو تو مجھے گوہرِ شاہوار کر (اقبال،۳۴۷)

جانی نہ قدر اس گہرِ شب چراغ کی   دل ریزۂ خذف کی طرح میں اٹھا دیا (میر،ج ۲،۱۰)

بنالش راگہر شب چراغ چون خوانم؟ کہ ہست مشعلہ روز لاف زن زضیاش (مجیر بیلقانی، ص ۳۱۴)

سرشکِ چشم نہ رخ پر کہیں ذرا ٹھیرا کہ تھا یہ **گوہرِ غلطاں** نہ ایک جا ٹھیرا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۸۵)

لختِ دل واشک اپنے آنکھوں سے سوال کب تک ہیں وہ لعلِ بدخشاں ہے وہ گوہرِ غلطان ہے (ظفر، ۳۲۷)

گیسوئے بلا اور گیسوے موجِ نسیم: بلا و مصیبت کو درازی اور سیاہی میں گیسو سے تشبیہ دی گئی ہے، شبِ فراق کو گیسوئے بلا سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ لمبائی ہے، اور دوسری ترکیب میں موجِ نسیم کو گیسو سے تشبیہ دی گئی ہے، پہلے شعر میں زلف و گیسو میں صنعتِ مترادف ہے، دوسرے شعر میں چمن و نسیم میں مراعاۃ النظیر ہے:

شبِ فراق میں آیا خیال زلفِ سیاہ یہ اور طرّہ ہوا **گیسوئے بلا** کے لئے (اکبر، ج ۱، ص ۱۵۸)

سیرِ چمن کو تو نہیں جاتا تو رنگِ گل اڑ کر غبارِ **گیسوئے موجِ نسیم** ہے (ناسخ، ج ۲، حصہ ۲، ص ۱۳۳)

لب : ہونٹ، صوفیانہ اصطلاح میں اس سے مراد فیض رحمانی، نفسِ رحمانی، کلام معشوق، لطفِ رب الورود نیستی کو ہستی میں لاتا، نوازشِ معشوق اور قبض وبسط ہے۔ (۲۷۴) فارسی اور اردو شاعری میں بکثرت آیا ہے، مثلاً سعدی کی غزلیات میں ۱۲۸ دفعہ (۲۷۵) اوحافظ کی غزلیات ۱۰۷ دفعہ آیا ہے۔ (۲۷۶) اردو میں یہ تراکیب ملتی ہیں: **لب تشنگانِ عشق**: لب تشنہ: آرزومند، عشق کی آرزومندی، **لبِ جان بخش**، **لبِ جان پرور**یا، **لب جان فزای**: محبوب کے ہونٹ سے کنایہ ہے جو عاشق کو جان بخشا ہے، **لبِ زخمِ دل**، زخمِ دل کا ہونٹ، زخمی دل کا شکوہ کرنا مراد ہے، کنایۂ عاشق کا شکوہ، **لبِ برگِ گل** : پھول کا کنارا، پھول کے پتے کا لب، مرادعاشق کا اظہارِ عشق ہے، **لبِ لعل**: سرخ لب، کنایۂ معشوق کا لب۔ معشوق کے کلام کو بھی کہتے ہیں، اسی طرح دل کو جان بخشنے سے کنایہ ہے۔ (۲۷۷) اضافہ تشبیہی، لعل جیسے ہونٹ۔ میر نے لبِ جاں بخش کو آبِ حیواں سے تشبیہ دی ہے۔ مصحفی نے ''لبِ ہر برگِ گل'' کی مناسبت سے کلی اور چمن کے الفاظ برتے ہیں:

لب تشنگانِ عشق کے ہیں کام کے وہ لعل کیا آب کو جو ہووے عقیقِ یمن آب (میر، ج ۲، ۹۹)

اس **لب جان بخش** کی حسرت نے مارا جان سے آبِ حیوان یمنِ طالع سے مرے سم ہو گیا (میر، ج ۲، ۱۵)

اہلی اگر ز جان مرا جز رمقی نماندہ است دارم امیدِ زندگی از **لبِ جانفزای** او (اہلی، ص ۳۵۶)

جا عرش پہ لہراوے خوں قتلِ تمنّا کا ہووے **لبِ زخمِ دل** شکوے سے گر آلودہ (سودا، ج ۱، ۴۰۰)

کلی کو اس چمن میں جب نہ ہو وقفہ تبسّم کا **لب ہر برگِ گل** پھر کیا کرے دعویٰ تکلّم کا (مصحفی، ج ۵، ص ۱)

صبا نگر کہ دمادم چو رند شاہد باز گہی **لبِ گل** و گہ زلف ضمیران گیرد (حافظ، ص ۱۲۱)

لبِ لعل کو کس کے جنبش ہوئی ہوا میں ہے کچھ رنگ عتاب کا (شیفتہ، ۴۶)

دُر زان لب لعل نوش خوردت چینم لالہ ہمہ ز آن چو وردت چینم (خاقانی، ص ۷۲۸)

لختِ جگر اور **لختِ دل** : لخت: ٹکڑا، پارہ ۔لختِ جگر: جگر کا ٹکڑا، ۔لختِ دل: دل کا ٹکڑا، اسرارِ دل (۲۷۸) سبھی غزل گو شعرا خاص طور پر مصحفی و ناسخ کے ہاں کثرت سے دونوں تراکیب آئی ہیں، کہیں یہ محبوب اولاد سے کنایہ ہے، کہیں زخمی دل و جگر سے کنایہ ہے، دوسری حالت میں لختِ جگر، لختِ دل کے ساتھ اشک بہانا بھی آتا ہے۔ اکثر اشعار میں ان تراکیب کے ساتھ اشک، آنسو، چشم بھی آتے ہیں۔لخت جگر اور لختِ دل درونی جذبات کا بیان ہے جو اشک کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ درد کا شعر بالکل اسی بات کو ثبوت دیتا ہے۔ اس نے واضح کہا ہے کہ یہ صرف آنسو نہیں بلکہ پارہ ہائے دل ہیں۔ ناسخ کے شعر میں مبالغہ دکھائی دیتا ہے۔ اس نے لختِ دل کو اہلِ فرنگ اور اشک کو آب (سمندر) سے تشبیہ دی ہے۔ اردو شاعری کے برعکس طالب آملی کے شعر میں لختِ جگر آنکھوں میں نہیں بلکہ منہ میں جمع بہ صورت نوالہ ہوا ہے:

گہے خونِ جگر، گہ اشک، گاہے لختِ دل، یارو کسو نے بھی کہیں دیکھا ہے یہ بستار رونے کا (سودا، ج ۱، ۱۱۷)

لختِ جگر سب آنسوؤں کے ساتھ بہہ گئے کچھ پارہ ہائے دل ہیں کہ پلکوں میں رہ گئے (درد، ۲۴۰)

کس دن سرشکِ خونی منہ پر نہ بہہ کر آئے کس شب پلک کے اوپر لختِ جگر نہ دیکھا (میر، ج ۳، ۶۶)

رونا تھا جوشِ اشک ہی کا کل تلک، سو آہ! مژگاں پہ پارۂ دل و لختِ جگر ہے آج (جرات، ج ۱، ص ۲۷۷)

اے مصحفی! آتا ہے حالت پہ تری رونا آنکھوں سے تری ہے ہے یوں لختِ جگر جاویں (مصحفی، ج ۴، ص ۳۰۶)

قافلۂ لختِ دل اشکوں میں یوں ہے رواں کرتے ہیں جیسے سفر اہلِ فرنگ آب میں (ناسخ، ج ۱، ص ۲۲۲)

ہے، تصور، صافیِ قطعِ نظر از غیرِ یار لختِ دل سے لاوے ہے شمعِ خیال آباد، گل (غالب، ۵۶)

چشمِ عاشق سے گریں لختِ دل بیتاب و اشک آپ یوں دیکھیں تماشہ جان کر سیماب و اشک (اکبر، ج ۱، ص ۷)

دمی ز خوردن لختِ جگر شکیم نیست تمام عمر دہانم از این نوالہ پر است (طالب آملی، ص ۳۴۲)

لشکر کی اصلی پہچان ہجوم اور حملہ ہے۔ اس سے یہ تراکیب بنی ہیں: **لشکرِ آہ، لشکرِ حسرت، لشکرِ شہِ دل، لشکرِ غم**: آہ، حسرت اور غم کو لشکر سے تشبیہ دی گئی ہے، شاہ نصیر کے شعر میں لشکر شہِ دل اشک کا استعارہ ہے۔ اس ترکیب میں ''ش'' کی تکرار سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوتی ہے۔ اس کے شعر میں لشکرِ شہ دل کو بھی کواکب سے تشبیہ دی گئی ہے:

رواں ہے قافلۂ اشک راہِ چشم ستی ہوا ہے عرصۂ دل میں ہجوم لشکرِ آہ (سراج، ص ۵۵۲)

نہ کیونکہ معرکۂ عشق میں ہو تشنہ لبی — عیاں ہے لشکرِ حسرت کا گھر گیا پانی (ظفر، ۳۴۶)

یہ لشکرِ شہِ دل ہے فلک، نہ دے نسبت — غنیم اشک وکواکب کی ہے سپاہ میں فرق (شاہ نصیر، ج۲،۱۵۴)

دل پر ہے مرے خیمۂ ہر آبلہ استاد — کیا کیجیے کہ یہ لشکرِ غم اٹھ نہیں سکتا (شاہ نصیر، ج۱،۱۹۹)

لعل: ایک قیمتی معدنی پتھر کا نام جو جواہر کی ایک قسم ہے۔ اردو میں سرخ قیمتی پتھر کے لیے یہ لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو میں سرخ رنگ بھی مراد لیتے ہیں۔ فارسی میں ''یاقوت'' کا لفظ ہوتا ہے۔ اس کی اصل اردو میں لال ہے۔ **(۲۷۹)** محبوب کے ہونٹ سے کنایہ۔ فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: لعلِ آبدار، لعلِ آتش رنگ، لعلِ آتشین، لعلِ آسا، لعلِ بادہ رنگ، لعل، بدخشان، لعلِ پیکانی، لعلِ تر، لعلِ حیات بخش، لعلِ خاموش، لعلِ دُر پوش، لعلِ روان بخش، لعلِ روح افزا، لعلِ روح بخش، لعلِ سبز پوش، لعلِ سخنگو، لعلِ سیراب، لعلِ شکر بار، لعلِ شکر ریز، لعلِ شیرین، لعلِ فام، لعلِ فلک، لعلِ گویا، لعلِ لعاب، لعلِ مسیحا، لعلِ میگون، لعلِ نکتہ پرداز، لعلِ نوشین، لعلِ یاقوت رنگ اور اردو غزل میں یہ تراکیب ملتی ہیں: **لعلِ آتشیں**: سرخ ہونٹ، **لعلِ خموش یا لعلِ خاموش**: محبوب کے ہونٹ سے کنایہ ہے جو خاموش ہیں۔ **لعلِ دل ربا، لعل شکر بار، لعلِ لب**: کنایۂ لب کی سرخی۔ لب کو لعل سے تشبیہ دی گئی ہے، **لعلِ نوخط**: وہ ہونٹ جس کے اوپر بال آئے ہیں۔ **لعلِ نوشینِ یار**: محبوب کے میٹھے ہونٹ، **لعلِ یمن**: یمن کا لعل خوبصورتی میں مشہور ہے، ان سب تراکیب میں لعل معشوق کے ہونٹ کا استعارہ ہے، شعرا نے لبِ معشوق کو لعل سے تشبیہ دی ہے۔ میر نے لعلِ دلربائے یار اور محتشم نے لعلِ آتشیں یار کو آبِ بقا سے تشبیہ دی ہے۔ شاہ نصیر نے لعل یمن کو بہت استعمال کیا ہے اور میر نے ہونٹ کے لیے لعل کے ساتھ مختلف تراکیب بنائی ہیں۔ کچھ اشعار میں یہ امرد کے ہونٹ **کا** وصف ہے جس کے اوپر بالوں نے اس کے حسن میں اضافہ کیا ہے:

بجھا نہ جل کے کوئی لعلِ آتشیں سے ترے — کسی کے دل میں الٰہی یہ آگ جا نہ کرے (قائم، ج۱،۲۳۹)

کس لعلِ آتشیں کا ہے دل اپنا شیفتہ — جس پر ہمارا نام کھدا، وہ نگیں جلا (آتش، ج۱، ص۱۱۹)

اعجازِ حسن بین کہ مسیحا دمِ مرا — از لعل آتشین ہمہ آب بقا چکد (محتشم، ص۳۹۹)

لعلِ خموش اپنے دیکھو ہو آرسی میں — پھر پوچھتے ہو ہنس کر مجھ بے نوا کی خواہش (میر، ج۲،۱۵۵)

خدارا ای رقیب امشب زمانی دیدہ بر ہم نہ — کہ من با لعلِ خاموشش نہانی صد سخن دارم (حافظ، ص۲۲۳)

نہیں تبخال لعلِ دل ربا میں — گہر پہنچا ہم آبِ بقا میں (میر، ج۲،۱۹۳)

مور چہ جیسے لگے تنگِ شکر کو آکر — خط نمودار ہے یوں لعلِ شکر بار کے پاس (میر، ج۲،۱۵۱)

فیض بخشی اگر اس لعلِ **شکر بار** میں ہے خواہشِ بوسہ گرہ کیوں لبِ اظہار میں ہے (مصحفی، ج۵، ص۲۹۰)

تا مشر بہ ہاز ہر ملامت نکنی نوش کامِ دل از آن **لعل شکر بار** نگیری (طالب آملی، ص۸۸۲)

ہوش میں کیوں کہ وہ حکّاک رہا ہے جس کے ہاتھ سے **لعلِ لب یار** پہ حکّا کی ہے (سودا، ج۱، ۵۴۳)

جل گیا یاقوت اس کے لعلِ لب جب ہل گئے گوہرِ خوش آب اندازِ سخن سے تر ہوا (میر، ۸۴)

اب لعلِ نوخط اس کے کم بخشتے ہیں فرصت قوّت کہاں رہی ہے یاقوتِ کہن میں (میر، ج۲، ۱۹۴)

بیا بر بام و با من یک سخن زان **لعلِ نوشین** کن کہ خواہم بر سرِ کوی تو کشتن بی سخن خود را (محتشم، ص۳۲۲)

بہت خوب ہے **لعلِ نوشین** یار ولیکن خطِ پشتِ لب نیش ہے (میر، ج۳، ۲۱۴)

کیا ہوا گر لب ہیں تیرے غیرتِ **لعلِ یمن** یاں بھی چشمِ تر کی دولت ہیں دُرِ مکنوں نصیب (شاہ نصیر، ج۱، ۳۶۸)

لقائے شمع: لقا: چہرہ، صورت، شمع کا چہرہ شمع معشوق کا استعارہ ہے۔ مرکب اضافی ہے:

روزِ فراق میں ہے قیامت، جمالِ گل شب ہائے ہجر میں ہے مصیبت، لقائے شمع (شیفتہ، ۸۱)

لقمۂ شک: لقمہ: نوالہ: لقمہ، شبہہ: حرام نوالے سے مراد، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، مرکب اضافی ہے:

فساد **لقمۂ شک** سے نہ تھا مجھے پرہیز علیل اس لیے اب ہوں بہ اکل خبزِ شجیح (انشا، ج۱، ص۱۲۰)

صوفیِ شہر بین کہ چون **لقمۂ شبہ** می خورد پاردمش دراز باد این حیوان خوش علف (حافظ، ص۲۰۱)

لقمۂ مرگ: موت کا نوالہ، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، موت کا شکار ہونا:

دردِ فرقت سے یہ بہتر ہے کہ ہوں **لقمۂ مرگ** کھا گیا غم مجھے، بس کب تئیں غم کھاؤں میں (جرات، ج۱، ص۴۷۶)

لوح سے تراکیب ہیں: **لوحِ پیشانی**: پیشانی کو لوح سے استعارہ کرتے ہیں۔ (۲۸۰) صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ پیشانی پر انسان کی تقدیر لکھی ہوئی ہے۔ **لوحِ دل**: اضافہ تشبیہی، دل مانند صفحہ، دل کا لوح سے استعارہ کرتے ہیں۔ ان اشعار میں لوح کے ساتھ نوشتہ، خط، کلک، قلم، دبستان کے الفاظ میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ملتی ہے۔ ظفر اپنے لوحِ پیشانی یعنی تقدیر سے نالاں ہے، حال آنکہ خاقانی اپنی تقدیر میں روشنی دیکھتا ہے۔ ذوق لوحِ دل پر لکھنے کے لیے مژہ کو بہترین قلم جانتا ہے اور یہ اس کے ہاں ایک نیا مضمون ہے:

اب تو گریہ سے گزرے پر نوشتہ کا مرے **لوحِ پیشانی** سے کیا ممکن کوئی مٹ جائے حرف (ظفر، ۱۹۳)

لوحِ پیشانی را از خطِ نور چون ستارۂ صبح رخشان دیدہ ام (خاقانی، ص۲۷۴)

منظورلوحِ دل پہ ہے گر مشقِ کاوکاوا بہتر مژہ سے یار کی کوئی قلم نہیں (ذوق، ج۱، ص۲۶۶)

لکھتے ہیں کلکِ تصوّر سے ترے نام کو ہم کام میں لاتے ہیں لوحِ دلِ ناکام کو ہم (اکبر، ج۱، ص۸)

خوانده اندازلوحِ دل شرحِ مناسک بہرآنک دردل ازخطِ یداللہ صدر دبستان دیده اند (خاقانی، ص۸۹)

مارِ سیہ شعلہ: مار: سانپ، سانپ شروع سے ہی کوائف جنسی سے مربوط رہا ہے۔ روایاتِ قدیم کے مطابق شیطان نے سانپ ہی کے روپ میں آدم اور حوا کو ورغلایا تھا۔ سانپ کی ظاہری حیثیت جنسی معنویت کو محیط ہے۔ اپنی دانائی اور اپنی جنسی اہمیت کے اعتبار سے سانپ نے دیوتا کا مقام بھی حاصل کیا ہے۔ حضرت موسیٰ اور دربار فرعون کے جادوگروں کی داستان میں بھی سانپ کا عنصر بہت دخیل رہا ہے۔ اب تک لبنان میں دروزی فرقے کے لوگ اپنے بازو پر سانپ کی شکل کا تعویذ لپیٹتے ہیں۔ (۲۸۱) اس شعر میں مارِ سیہ شعلہ سے مراد شیطان ہے جو انسانی نفس پر قابو پاتا ہے۔ شاہ نصیر نے شیطانی نفس کو مارِ سیہ شعلہ سے تشبیہ دی ہے، اس نے زلف کی مناسبت سے اس ترکیب کا استعمال کیا ہے، زلف کو لمبا اور کالا ہونے کی وجہ سے مارِ سیہ شعلہ سے تشبیہ دی گئی ہے:

زلف کیوں چھیڑے ہے کیا وہ نہیں دیکھی ہے نصیر تو نے **مارِ سیہ شعلہ** نفس کی پرواز (شاہ نصیر، ج۲، ۸۱)

ماہ: چاند، حسن کا مظہر ہے، اسی لیے محبوب کا استعارہ ہے، فارسی شاعری میں بکثرت ماہ کے ساتھ تراکیب بنی ہیں جیسی: ماہِ آب، ماہِ ختن، ماہِ خورشید نمای، ماہ دلبر، ماہِ دو ہفتہ، ماہِ کامل، ماہِ مراد، ماہِ مزوّر، ماہِ منجوق۔ اردو غزلیات میں اسی پیروی سے ماہِ کامل کو ماہِ تمام، **ماہِ شبِ چہاردہم** کہا گیا ہے۔ یہ سب تراکیب پورے چاند کے معنی رکھتی ہیں، جو خوبصورت محبوب کے استعارے ہیں۔ ماہ شب بیست و پنجم، سودا کی نئی ترکیب ہے۔ اس نے محبوب کی ٹھوڑی کے نیچے والے حصے کو جو ہلال کی صورت میں ہے ماہ بیست و پنجم سے تشبیہ دی ہے:

روکش ہوا جو شب وہ بالائے بام نکلا ماہِ تمام یارو کیا ناتمام نکلا (میر، ج۲، ۵۹)

صورتِ **ماہِ شبِ بیست و پنجم** سودا کچھ ڈھلا جلوے سے آیا وہ نظر آخرِ شب (سودا، ج۱، ۱۳۵)

تم ماہِ شبِ چہاردہم تھے، مرے گھر کے پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشا کوئی دن اور؟ (غالب، ۲۰۶)

ای ماہِ دو ہفتہ منور این دو ہفتہ منہ ز دست ساغر (مسعود سعد سلمان، ص۲۳۰)

متاع: اصل لفظ عربی ہے۔ اس کے معنی ہیں: پونجی، اثاثہ، سامان، فرنیچر۔ تراکیب **متاعِ دل، متاعِ صبر، متاعِ وفا** میں دل، صبر اور وفا کو سامان سے تشبیہ دی گئی ہے جن کی خرید و فروخت ہوتی ہے۔ متاعِ دل سے مراد یہ ہے کہ مالک اپنا دل فروخت

کر کے عشق کو خریدنا چاہتا ہے، متاع کا لفظ استعمال کر کے شعرا ان تین چیزوں کی بے انتہا قدر سمجھانا چاہتے ہیں۔ ان کے ساتھ ارزاں، بیچنا، جنس، گاہک، نقد وغیرہ آ کر مراعاۃ النظیر کی خوبی پیدا ہوتی ہے۔

ڈالی بازار جو سودا نے **متاع دل** کو — لٹ گئی دیکھتے ہی جنس خریدار کی طرح (سودا، ج۱، ۱۶۳)

قائم متاعِ دل کو عبث کیوں کرے ہے خوار — اس جنس کی جہاں میں کہیں چاہ ہی نہیں (قائم، ج۱، ۱۵۴)

بساطِ عشق بازی میں مرا دل — **متاعِ صبر** و نقد و ہوش ہارا (سراج، ص ۲۸۰)

تم نے تو قدر کی ہے متاعِ وفا کی خوب — بکیں گے اب یہ جنس کسو دل شناس پاس (میر، ج۲، ۱۵۲)

متاعِ وفا کا ہے دنیا میں کال — مگر گاہکوں کی ہیں ارزانیاں (حالی، ۱۶۳)

محراب کا ایک معنوی رتبہ ہے۔ شاعر اکثر محراب کو ابرو کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ ابرو، صوفیانہ اصطلاح میں کلامِ غیب کی طرف اشارہ ہے (اس کی تفصیل ذیلِ ابرو میں آئی ہے) مثال کے طور پر یہ تراکیب دیکھیے: **محرابِ سجدۂ دل**: محراب دل: دل کا قبلہ، محبوب کے ابرو سے کنایہ (۲۸۲) سجدہ سے مراد ابرو کے سامنے عزت سے سر جھکانا ہے۔ **خمِ محراب**: ابرو کی خمیدگی، یہاں ابرو سالک کے لیے محبوب کا اشارہ ہے۔ محراب، نماز، امام، دعا، جانماز، قبلہ میں مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے۔ سراج اور اہلی کے اشعار مضمون کے حوالے سے ملتے جلتے ہیں۔ عارفانہ رنگ پر مشتمل ہیں۔ ابروے یار سے مراد عشقِ حقیقی کی جلوہ افگنی اور اشارہ کرنے کے ہیں:

خیالِ ابروئے قبلہ رویاں، ہوا ہے **محرابِ سجدۂ دل** — نماز شرطِ نیاز کی پڑھ، صفِ جنوں کا امام ہوگا

(سراج، ص ۲۹۷)

از خیالِ طاقِ ابرویت کہ **محرابِ دل** است — اہلی سرگشتہ روز و شب بہ محراب دعاست (اہلی، ص ۲۸)

خمِ محراب چتلی کی جانماز پر اب فرض ہوئی نماز — ابروئے قبلہ رو، خمِ محراب ہے مجھے (سراج، ص ۶۵۲)

مدّ نگاہِ مردمک: مد: دریا کے پانی کی افزونی، دو مرکبِ اضافی پر مشتمل ہے۔ نگاہ کی حالت کو مد سے تشبیہ دی گئی ہے، خوبصورت اور نشیلی نگاہ سے کنایہ ہے:

لکھ بدل کر قافیہ ایسی غزل تو اسے ظفر — جس پہ بسم اللہ ہو مدّ نگاہِ مردمک (ظفر، ۱۹۹)

مرغ: فارسی میں پرندے کہا جاتا ہے جیسے مرغِ چمن (بلبل) مرغ حق (چھوٹا سا پرندہ جو رات کو الٹا لٹک کر حق حق کرتا رہتا ہے) مرغ امین (وہ فرشتہ جو ہوا میں پرواز کرتا رہتا ہے وہ جس دعا پر آمین کہے قبول ہو جاتی ہے) اردو میں لفظ مرغ

فارسی مفہوم سے قطعی الگ معنوں میں بولا جاتا ہے اس سے مراد مرغا لیا جاتا ہے۔اس کا اصلی اردو روپ میں ''مرگ'' ہے۔ اہلِ ذوق کے ہاں مرغ دل و جان سے کنایہ ہے۔(۲۸۳) مولانا رومی کی شاعری میں مرغ سے مراد مردِ کامل، مرشد، حقیقی توحید، ذاتی توحید ہے(۲۸۴) سعدی کی غزلیات میں یہ لفظ ۸۷ (۲۸۵) اور حافظ کی شاعری میں ۵۷ دفعہ آیا ہے۔(۲۸۶) مرغ سے فارسی شاعری میں یہ تراکیب ملتی ہیں: مرغِ آتش، مرغِ آسمانِ پرواز، مرغِ اجل، مرغِ الٰہی، مرغِ باغِ ملکوت، مرغِ بام، مرغِ بیابانِ عشق، مرغِ بی ہنگام، مرغِ جان، مرغِ چمن، مرغِ دانش، مرغِ روز، مرغِ سحر، مرغِ سخن، مرغِ سلیم، مرغِ شب، مرغِ شباویز، مرغِ شبگیر، مرغِ صبح، مرغِ طرب، مرغِ عرشی، مرغِ فانی، مرغِ فلک، مرغِ قاف، مرغِ گردون، مرغِ گویا، مرغِ لب، مرغِ یاقوت پیکر وغیرہ اور اردو غزلیات میں یہ تراکیب ہیں: **مرغِ دل**: دل اور عقل سے کنایہ ہے (۲۸۷) اضافۂ تشبیہی، دل جو پرندے جیسا ہے۔ سبھی غزل گو شعرا کے ہاں یہ ترکیب بکثرت ملتی ہے، **مرغِ روح**: اضافۂ تشبیہی، جان و روح کو مرغ سے تشبیہ دی گئی ہے، **مرغِ سحر**: خروس جو صبح کو بانگ دیتا ہے۔ بلبل عندلیب، قمری، فاختہ وغیرہ پرندے جو صبح کو چہچہاتے ہیں۔ بلبل اور سورج سے کنایہ ہے۔(۲۸۸) بلبل، مرغ، قمری، اور اسی طرح سحر میں اٹھنے والا سالک (۲۸۹) **مرغِ نگاہ**: نگاہ کو مرغ سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ اڑنا ہے، ناسخ کے شعر میں مراد روتے روتے آنکھوں کی بینائی چلی جانا ہے۔ یہ سب مرکبِ اضافی ہیں۔ درد نے ''مرغِ دل'' کو مرغِ قبلہ نما کہا ہے۔ یہاں مراد عشقِ حقیقی میں ڈوبا ہوا دل ہے۔ شاہ نصیر کی مرغِ دل سے مراد محبوب کی غضب والی نگاہ سے زخمی شدہ دل ہے۔ خواجو کرمانی اور حافظ کے اشعار میں مرغِ دل سے مراد محبوب کا خالِ سیاہ، اور اہلی کے شعر میں اس سے مراد کمانِ ابروے یار ہے:

گلی میں اس پری رو کیا ہی عزم اوڑنے کا — نکالا **مرغِ دل** نے بال و پر آہستہ آہستہ (سراج، ص ۵۵۱)

کیا کم ہے مرغِ قبلہ نما سے یہ **مرغِ دل** — سجدہ ادھر ہی کیجیے جیدھر کو منہ کرے (درد، ۲۴۲)

سہمے ہے آہ مرغِ دل اے ترکِ چشمِ یار — اس پر لگا خدنگ نگاہِ غضب سے کم (شاہ نصیر، ج ۲، ۲۳۲)

ہے طلب بے مدّعا ہونے کی بھی اک مدّعا — **مرغِ دل** دامِ تمنا سے رہا کیونکر ہوا (اقبال، ۱۲۶)

گفتمش **مرغِ دلم** از چہ بہ دام تو فتاد — دانۂ خال سیہ برخ زیبا بنمود (خواجو، ص ۲۵۲)

وہ کہ دی غمزہ زنان شوخ کمان ابروی من — نگہی کرد کہ مرغ دل من از جا شد (اہلی، ص ۱۶۱)

اے **مرغِ روح** تو بھی پروانہ کر کہ اب تک — قاصد نہ اس گلی سے خط کا جواب لایا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۴۱)

مرغِ روحم کہ ہمی زد ز سرِ سدرہ صفیر — عاقبت دانۂ خال تو فکندش در دام (حافظ، ص ۲۱۱)

طالعِ خفتۂ دشمن نہ جگا ناشبِ وصل　　دیکھ، اے **مرغِ** سحر! غل نہ مچاناشبِ وصل (شیفتہ، ۸۷)

روا بود تو چو سوسن خموش واز ہر سوی　　زبان بہ مدح سرائی گشودہ مرغِ سحر (خواجو، ص ۵۹۱)

ایسے ہم روئے، رہا پرواز سے **مرغِ نگاہ**　　بھیگنے سے، طائروں کے ہوتے ہیں بیکار پر (ناسخ، ج ۱، ص ۱۳۶)

مرگِ تمنا: خاک سے ملنے کی خواہش، مرکبِ اضافی ہے:

کن حسرتوں سے مرتے ہیں ہم، تم کو غم نہیں　　اپنی بھی مرگ مرگِ تمنا سے کم نہیں (شیفتہ، ۱۱۸)

مزرع: کھیتی، کھیت۔ مزرع میں سبزہ ہے، خوشگوار منظر ہے۔ مزرع میں دانہ بوکر رشد پاتا ہے۔ اس نشوونما کے لیے مناسب شرائط درکار ہیں۔ تراکیب **مزرعِ الفت، مزرعِ دل، مزرعِ دنیا، مزرعِ ہستی** (ہستی: دنیا) میں مزرع مضاف الیہ ہے جس سے دنیا کی تشبیہ دی گئی ہے۔ دنیا مزرع کی طرح بے التفاتی سے تباہ ہوجاتی ہے۔ مزرع کے ساتھ جہاں الفاظ دانہ، زمیں، تخم، کھیتی کے الفاظ آتے ہیں وہاں صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا ہوتی ہے۔ قائم کی ترکیب "مزرعِ دل" سے نشاطیہ لہجہ پیدا ہوا ہے۔ "تخمِ امید، مزرعِ دل میں بونا" سے مراد دل کی امید پوری ہونا ہے، حال آنکہ جرات کے شعر میں مزرعِ دل میں دکھ کی کیفیت موجود ہے۔ اس کا شعر فنی خصوصیات سے بھرپور ہے۔ مزرعِ دل کی مناسبت سے ترکیب "نخلِ شعلہ" آئی ہے جو غصہ وغضب کا استعارہ ہے۔ اسی کی مناسبت "انگارے" کا لفظ آیا ہے اور مزرعِ دل کے لیے کھیتی کا استعارہ کیا گیا ہے۔ یہ شعر تشبیہات واستعارہ سے بھرپور ہے۔ نخل اور مزرع کی وجہ سے شعر کی قنوطیت دور ہوتی ہے:

نہیں ہے **مزرعِ الفت** میں حاصل غیرِ پامالی　　نظر دانہ، سرشکِ برز میں افتادہ، آتا ہے (غالب، ص ۱۰۵)

مرغانِ یاس کو ہو نوید اے فلک کہ پھر　　تخمِ امید **مزرعِ دل** میں مَیں بوچکا (قائم، ج ۲، ۳۲)

بغیر از نخلِ شعلہ **مزرعِ دل** سے ہو کیا پیدا　　کہ جائے ابر اس کھیتی پہ انگارے برستے ہیں (جرات، ج ۱، ص ۴۹۸)

اس **مزرعِ دنیا** میں طیورانِ بہشتی　　کھا کھا کے موے سیکڑوں سرچنگِ فلاخن (مصحفی، ج ۵، ص ۱۹۶)

ہم نے اس **مزرعِ ہستی** میں کیے ہیں جو عمل　　ایک دن کھینچیں گے سر ان کی مکافات کے بیج (مصحفی، ج ۳، ص ۱۰۵)

مژہ: پلکیں، اس کی جمع ہے مژگان۔ صوفیہ کے نزدیک مشاہدہ رویت حق سبحانہ تعالیٰ کے وقت سالک پر حجاب ہوجانا جس سے وہ بے چین ہوجاتا ہے اور درد واشتیاق بڑھ جاتا ہے۔ اس سے دو تراکیب ہیں: **مژگانِ انتظار**: بالکل وہی صوفیانہ تعبیر کے مطابق ہے۔ انتظارِ رویت جلوۂ حق سے کنایہ ہے۔ **مژۂ نیم باز**: مراد انتظار ہے، صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے:

عرضِ نشاطِ دید ہے، مژگانِ انتظار　　یارب کہ خارِ پیرہن آرزو نہو! (غالب، ۷۳)

یوں کب ہمارے آنسو پچھیں ہیں کہ تو نے شوخ　　دیکھا کبھو ادھر مژۂ نیم باز سے (میر، ج۲، ۳۰۳)

لگتی نہیں پلک سے پلک جو تمام شب　　ہے ایک شعبدہ، مژۂ نیم باز کا (شیفتہ، ۱۸)

مشاطۂ الفت: مشاطہ: وہ عورت جس کا پیشہ لوگوں کے گھروں میں جا کر کنگھی چوٹی کرنے کا ہو۔ (**۲۹۰**) دوستی کو سجانا، دوستی کو بڑھانا، مرکب اضافی ہے:

کیوں نہ تیغِ یار کو مشاطۂ الفت کہوں؟　　زخم، مثلِ گل، سراپا کا مرے پیرایہ ہے (غالب، ص۱۱۱)

مشکِ ختن: مشک: ایک قسم کی خوشبو جو تاتار اور ختن کے نافہ سے نکلتی ہے۔ شعرا زلفِ معشوق کی سیاہی کو بھی اس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (**۲۹۱**) مشکِ ختن بہت مشہور ہے۔ یہ ترکیب زلف کا استعارہ ہے، وجہ مستعار خوشبو ہے:

خطا ہے زلف کو تیری کہوں جو **مشکِ ختن**　　سیاہ فام تو ہے وہ، پر ایسی بو معلوم (سودا، ج۱، ۲۷۶)

پہنچے گر اس طرف کو تری زلف کی شمیم　　نافے ہی میں ہو نکہتِ **مشکِ ختن** گرہ (درد، ۱۹۰)

مصراع یا مصرع: آدھا شعر، دو مصرعے ایک شعر کو بناتے ہیں۔ جب مصرع موزوں اور سنجیدہ ہو تو پھر پورے شعر میں وزن اور دل نشینی پیدا ہوتی ہے۔ اسی بنا پر مصراع موزونی اور حسن کا استعارہ ہے۔ شاعری میں اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **مصرعِ آہ**: مراد موزوں آہ ہے، **مصرعِ شمشیرِ دل**: دل کو کاٹنے اور قتل کرنے کی حکایت کو مصرع سے تشبیہ دی گئی ہے، **مصرعِ قامت**، **مصراعِ قدِ یار**، **مصرعۂ مستزاد**: مستزاد: ایک سے زیادہ، ٹکڑے، ابرو اور خال کا استعارہ ہے، مراد یہ ہے کہ یہ دونوں دو مصرعوں جیسے حسین ہیں۔ آہ، قامت، قدِ یار کو مصرع سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ نئی تراکیب ہیں جو انوکھی اور سنجیدہ ہیں:

مصرعِ آہ مرا سن کے کہا　　"کتنا بے معنی و ناموزوں ہے" (سودا، ج۱، ۴۳۹)

دل سے کچھ آج تراوندہ نیا مضموں ہے　　**مصرعِ آہ** جو سر کھینچے ہے سو موزوں ہے (قائم، ج۱، ۱۹۶)

کوئی سوجھا ہے اپنے قتل کا مضموں اسے قاتل　　پڑھے ہے دم بدم جو **مصرعِ شمشیرِ دل** میرا (شاہ نصیر، ج۱، ۱۶۳)

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیشِ **مصرعِ قدِ یار**　　ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں

(میر، ج۳، ۳۳۲)

تمہارے **مصرعِ قامت** کو لکھ کر کلکِ قدرت نے　　دکھا دی خوبیِ انشائے ہستی ایک جملے میں (اکبر، ج۲، ص۲۰)

لائق تھا رکھنے ہی کے **مصراعِ قدِ یار**　　میں معتقد ہوں میر ترے انتخاب کا (میر، ۶۴)

ابرو کے نازک یہ خال موزوں　　خوش **مصرعۂ مستزاد** دستا (ولی، ص۷۷)

معدنِ حیات: معدن: کان مجازاً سرچشمہ (**۲۹۲**) زندگی کا سرچشمہ۔ مرکبِ اضافی ہے۔ محبوب کا استعارہ ہے:

تیرے عرق کی شرم سوں اے **معدنِ حیات** پانی ہوا ہے دُرِّ عدن سر سیں پاؤں تلک (سراج، ص۴۴۹)

معراجِ محبت: محبت کا عروج۔ محبت کا اپنی انتہا تک پہنچنا مراد ہے۔ مرکبِ اضافی ہے:

آئے گی کس کام اے منصور یہ دار و رسن طولِ معراجِ محبت کا ہے کتنا ناپنا (ظفر، ۶۵)

معماریِ دل: معماری: فنِ تعمیر، دل کو اچھے انداز سے تعمیر کرنا، مراد دل کو سجانا ہے، مرکبِ اضافی ہے:

ہر چند کہ ہیں خانہ بر انداز وے آنکھیں پر شکر کہ غافل نہیں **معماریِ دل** سے (مصحفی، ج۱، ص۴۵۶)

مغزِ عشق: مغز: کسی چیز کا اندرونی حصہ، گری، عشق کا اندرونی حصہ۔ مراد عشق کی گہرائی ہے، مرکبِ اضافی ہے:

جلتے ہیں پن جگر سیں نکلتا ہے دودِ آہ ہیں پختہ **مغزِ عشق** کے نزدیک خام ہم (سراج، ص۴۶۶)

مکتبِ غمِ دل: دل کے غم کو مکتب سے تشبیہ دی گئی ہے۔ مراد یہ ہے جیسا کہ مکتب سبق سیکھنے کی جگہ ہے، دل بھی مکتب جیسا سبق آموز ہے جس کے غم و درد سے مزید تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ بقول صابری صوفیہ کے نزدیک آلام، تکالیف، فقر و فاقہ اچھی چیزیں نہیں بلکہ نعمتیں ہیں کیوں کہ وہ انسان کو اپنے ربِ کریم کی طرف راغب رکھتی ہیں۔ (**۲۹۳**) غالب دوسرے مصرعے میں کہتا ہے کہ یہ سبق (یعنی غم) بار بار دہرایا جاتا ہے۔ دو مرکبِ اضافی پر مشتمل ہے:

لیتا ہوں، **مکتبِ غمِ دل** میں، سبق ہنوز لیکن یہی کہ "رفت" گیا اور "بود" تھا (غالب، ۱۶۱)

مکثِ طالع: مکث: دیر، توقف، طالع: قسمت، تقدیر، تقدیر کا رکنا، مراد زندگی کا کسی موڑ پر آ کر رکنا:

مکثِ طالع دیکھ وہ ایدھر کو چل کر رہ گیا رات جو تھی چاند سا گھر سے نکل کر رہ گیا (میر، ج۲، ۱۵۴)

ملکِ دل، ملکِ عشق: دل اور عشق کو پہنائی میں ملک سے تشبیہ دی گئی ہے:

ملکِ دل کوں ہائے لوٹا ہے غنیمِ عشق نے گھات میں تس پر ہے ظالم کی نگاہِ یکہ تاز (سراج، ص۴۱۳)

نہ پہنچا منزلِ مقصود کو مجنوں بھی اے سودا سمجھ کر جائیو، مرتے ہیں **ملکِ عشق** کی راہیں (سودا، ج۱، ۲۹۲)

موج: پانی کی لہر، کنایۃً ولولہ۔ موج بیک وقت رفتار، آزادی، گرفتاری اور اضطراب کی علامت ہے:

"دریا میں موجیں دو زاویوں سے بہتی ہیں ایک تو دریا کی لمبائی میں اور دوسرے کنارے کی طرف۔ پہلا زاویہ آزادی کی علامت بھی ہے اور گرفتاری کی علامت بھی، اس لیے کہ موج کا بہتے رہنا ہی اس کی گرفتاری ہے......دوسرا زاویہ فنا کی علامت ہے، کیونکہ کنارہ چھوتے

ہی موجوں کا سفر ختم ہو جاتا ہے۔''(۲۹۴)

موج کی حرکت، بے تابی اور بے تعینی تغزل کی رمز نگاری میں مختلف پیراؤں میں ملتی ہے، کہیں موج بہار، کہیں موج رنگ، کہیں موجِ گل، کہیں موجِ شراب، شعری محرک کا کام دیتی ہے۔ موج حرکت و مستی کی علامت ہے جسے غالب نے اپنے کلام میں طرح طرح سے استعمال کیا ہے،(۲۹۵) مثنوی معنوی میں موج اکثر جگہوں پر انسانی روح اور نفسِ ناطقہ سے کنایہ ہے۔(۲۹۶) **موجِ آہِ سرد**: آہِ سرد کو بے تابی اور فنا کی وجہ سے موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ اشک**: اشک کو بے تابی اور پستی و بلندی کی وجہ سے موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ بوی گل**: بوے گل کو مستی میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ بہار**: بہار کو حرکت و مستی میں بہار سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ بے تابیِ دل**: دل کو بے تابی میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ تبسّم**: تبسّم کو مستی میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کنایۂ افراطِ تبسم ہے۔(۲۹۷) اکثر غزل گوؤں کے ہاں یہ ترکیب ملتی ہے۔ **موجِ تبسم خنجر**: موجِ تبسم کو خنجر سے تشبیہ دی گئی ہے جو دل میں چبھ جاتی ہے، **موجِ چشمِ عاشقاں**: چشمِ عاشقاں کی مستی کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ خطِ پیشانی**: جبین پر تیور کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایہ پر مشتمل ہے، مراد غصے سے منہ بنا کر رکھنا ہے، **موجِ خونِ بسمل**: خونِ بسمل کی بے تابی کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ خون**: خونین اشک اور بہت آنسو سے کنایہ ہے۔(۲۹۸) خون کے اضطراب کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ خونِ شفق**: خونِ شفق سے مراد شفق کی سرخی ہے، شفق کی سرخی کو مستی میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے، مصحفی کے شعر میں آنکھوں کی مستی کی موج کو موجِ خونِ شفق سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ دودِ آہ**: آہ کو دود سے تشبیہ دی گئی ہے، دودِ آہ کی حرکت کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ سراب**: جھوٹا سراب: سراب کو فنا ہونے میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ سرابِ دشتِ وفا**: دشتِ وفا کو عبث خیال کی بنا پر سراب سے تشبیہ دی گئی ہے، پھر اس ترکیب کو فنا میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ سرچشمۂ خورشید**: سرچشمۂ خورشید حسن کے سرچشمہ کا استعارہ ہے، اس سرچشمہ کی مستی کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۂ محبوب کا بے انتہا حسن ہے، **موجِ گریہ**: گریہ کے اضطراب کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ گل**: گل کی مستی و حرکت کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، موجِ گل نعمتوں اور فراوانیوں کی علامت ہے۔(۲۹۹) **موجِ مے**: مے کی مستی کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ نسیم**: ہوا کا جھونکا، نسیم کو بے قراری اور حرکت میں موج سے تشبیہ دی گئی ہے، **موجِ نفس**: کہیں سودا کے شعر میں اسارت کی علامت ہے اور کہیں اکبر کے شعر میں بے قراری و اضطراب کی علامت ہے، دونوں حالت میں تشبیہ سے کام لیا گیا ہے، **موجِ نگاہ یا نگہ**: نگاہ کی مستی کو موج سے تشبیہ دی گئی ہے۔ جہاں شعرا نے موج کی تراکیب کے ساتھ ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے جن سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی

ہے،وہاں ان کے اشعار فنی اور معانی کے حوالے سے اعلیٰ سطح تک پہنچ گئے ہیں۔مثال کے طور پر سودا نے موجِ اشک کہہ کر دوسرے مصرعے میں تہِ آب جانے کا ذکر کیا ہے۔ جیسا ، موج کے لیے پستی و بلندی ہوتی ہے،ایسے ہی مصحفی نے موجِ اشک کے لیے اسی خصوصیت کو وابستہ کیا ہے۔غالب نے موجِ تبسّم کو تیغِ سیہ تاب سے تشبیہ دی ہے۔ مصحفی موجِ خونِ شفق کے ساتھ بہارِ خمارِ صبح اور شکارِ صبح جیسی تراکیب کا استعمال کرتا ہے۔اوسب محبوب کی آنکھوں کی تصویر کشی ہوتی ہے۔گویا اس کی آنکھیں،جو خمار آلود ہیں،صبح جیسی ہیں اور اس کی مستی سے معشوق کا شکار ہوتا ہے۔یہ شعر تصویر کے حوالے سے اعلیٰ شعر ہے۔ولی کے شعر میں موجِ شراب کے ساتھ ترکیب ''آبِ زندگی'' آئی ہے جو محبوب کے ہونٹ کا استعارہ ہے اور موجِ شراب عدمِ وصال سے کنایہ ہے۔صائب نے ''کمندِ طرۂ لیلیٰ '' کے لیے موجِ سراب وابستہ کیا ہے،یعنی محبوب کا وصال ناممکن ہے:

غنچۂ داغِ جنوں کوں تازہ روئی کیوں نہوئے — موجِ آہِ سرد بے تابی صبا سیں کم نہیں (سراج،ص ۴۸۱)

گئی ہے سر سے گزر موجِ اشک آنکھوں کی — مجھے یہ لے گئی خانہ خراب درتہِ آب (سودا،ج۱،۱۳۹)

یہ جوش پر ہے مرے موجِ اشک کا دریا — کہ موج ہوتی ہے بے اختیار پست و بلند (مصحفی،ج۴،ص ۱۵۰)

محبت تھی چمن سے،لیکن اب یہ بید ماغی ہے — کہ موجِ بوئے گل سے،ناک میں آتا ہے دل میرا (میر،ج۲،۱۶۶)

گل گشتِ باغ کس چمن آرانے کی؟ کہ آج — موجِ بہار،مدعیٔ رنگ و بو نہیں (شیفتہ،۱۰۴)

موج بے تابی دل اشک میں ہوئی جلوہ نما — جب بسی زلف صنم طبع پریشان میں آ (ولی،ص ۷۵)

صنم کے لعل پر وقتِ تکلّم — رگِ یاقوت ہے موجِ تبسّم (ولی،ص ۱۷۰)]

ہنسی کچھ جو ہے رنجش آمیز ان کی — تو موجِ تبسم بھی چیں بر جبیں ہے (ذوق،ج۱،ص ۳۷۲)

موجِ تبسمِ لبِ آلودۂ مسی — میرے لیے تو تیغِ سیہ تاب ہوگئی (غالب،ص ۱۰۳)

گر ہے یہ موجِ تبسم خنجر — چاک غنچے کا شکم کیجیے گا (ظفر،۹)

یہ نہ ہو دریا کہ جس سے گزریے پل باندھ کر — موجِ چشم عاشقاں دے توڑ پل میں پل کے پل

(سودا،ج۱،۲۶۸)

ہے گردشِ چشم اس کی حلقۂ درِ محشر کا — موجِ خطِ پیشانی زنجیر نظر آئی (سودا،ج۱،۴۱۱)

وانبہائے موجِ خونِ بسمل سے ٹپکتا ہے — کہ لطفِ بے تحاشا رفتنِ قاتل پسند آیا (غالب،ص ۱۲)

دلا رازت برون نتوان نہادن — قدم در موج خون نتوان نہادن (خاقانی، ص ۷۹۴)

آنکھوں میں اس کی دیکھ بہارِ خمارِ صبح — لوٹے ہے **موجِ خونِ شفق** میں شکارِ صبح (مصحفی، ج۴، ص ۱۳۵)

دل اپنا ہو گیا خانہ نشیں مدت سے اے ہمدم — لیے ہے **موجِ دودِ آہ** حلقہ پیچاں آگے (شاہ نصیر، ج۳، ۴۱)

تیرے لباں کے آگے برجا ہے اے پری رو — گر آب زندگانی **موج سراب** ہووے (ولی، ص ۲۵۰)

تھا عدم میں بھی مجھے اک پیچ و تاب — مضطرب ہو جس طرح **موجِ سراب** (درد، ۱۴۴)

مجنون کند طرۂ لیلی کند خیال — برروی دشت جلوۂ **موج سراب** را (صائب، ص ۱۹)

غالب کے اس شعر میں 'موج سراب' کو مرکزی اور کلیدی لفظ (علامت) مان لیا جائے تو جب تک دشت، ذرّہ، جوہرِ تیغ، اور آبدار کے تلازموں سے اس کا رشتہ نہ جوڑا جائے، معنی کی وضاحت نہیں ہوتی تاہم جیسے جیسے ہم موجِ سراب سے ان تلازمات اور متعلقات کے رشتے مستحکم کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے موجِ سراب کی علامت اپنے تلازموں کے ساتھ شعر میں بیان کردہ تجربوں کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں پر حاوی ہوتی جاتی ہے۔ (۳۰۰)

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال — ہر ذرّہ، مثلِ جوہرِ تیغ، آبدار تھا (غالب، ۱۶۹)

آتش نے رخِ محبوب کو سرچشمۂ خورشید سے اور خالِ رخ کو موج سے تشبیہ دی ہے۔ غالب کے شعر میں موجِ گریہ، دکھ اور خندۂ دنداں نما سکھ سے کنایہ ہے۔ سودا کے شعر میں موجِ مے، عشق اور شیشہ، دل کا استعارہ ہے۔ اکبر کے شعر میں موجِ مئے سے مراد دل میں عشقِ حقیقی سے مست ہونا ہے۔ سودا کے تیسرے شعر میں موجِ نفس سے مراد زندگی ہے۔ یہ ترکیب مجازِ مرسل پر مبنی ہے۔ زیست، شیشہ، نفس میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے۔ اکبر کے شعر میں "موجِ نفس" کی مناسبت سے موج، جوش، حباب، بحر کے الفاظ آئے ہیں جو تلازمہ پیدا ہوا ہے۔ موجِ نفس سے مراد زندگی ہے۔ اکبر نے اس ترکیب کے ذریعے پورے شعر میں حسنِ معنی پیدا کیا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ اگر زندگی میں عشقِ حقیقی پیدا ہو جائے تو زندگی کے ہر پہلو میں وسعت آئے گی:

خالِ رخ سے ترے ثابت ہوا پیدا ہونا — **موجِ سرچشمۂ خورشید** سے بھی عنبر کا (آتش، ج۱، ص ۱۲۵)

کب چھوٹتا ہے دامنِ مژگاں سے داغِ خوں — جب تک نہ **موجِ گریہ** کرے شست و شوئے چشم (مصحفی، ج۱، ص ۲۵۵)

نہیں جز درد، تسکینِ نکوہشہائے بیدرداں — کہ موجِ گریہ میں صد خندۂ دنداں نما گم ہو (غالب، ۷۳)

یہ ادا ہے مرغِ گلشن، **موجِ گل** کا ہو اسیر　　پانو میں میرے پڑے زنجیرِ آہن، اے صبا (مصحفی، ج ۳، ص ۶۰)

دل میں جس رنگ سے سودا کے گزرتی ہے لہر　　**موجِ مے** کر نہ سکے جلوہ گری شیشے میں (سودا، ج ۱، ۳۱۲)

مستوں کو حقیقت کا اک جلوہ دکھا دینا　　**موجِ مئے** وحدت کو آئینہ بنا دینا (اکبر، ج ۱، ص ۸۸)

موجِ نسیم آج ہے آلودہ گرد سے　　دل خاک ہو گیا ہے کسی بے قرار کا (سودا، ج ۱، ۳۷)

زیست قاتل ہے مری تجھ بن، اجل بدنام ہے　　سینے میں **موجِ نفس** اک تیغِ خون آشام ہے (سودا، ج ۱، ۵۶۲)

اگر **موجِ نفس** میں آئیں موجیں جوشِ معنی کی　　حبابِ زندگی ہی سے ہو بحرِ بیکراں پیدا (اکبر، ج ۲، ص ۱۸۰)

تیری ہوائے وصل میں اور مومیان چشم　　موجِ نگاہ شہپرِ پرواز ہے مجھے (سراج، ص ۶۸۰)

بے خونِ دل ہے چشم میں، موجِ نگہ، غبار　　یہ میکدہ، خراب ہے مے کے سراغ کا (غالب، ۱۷۲)

مہِ آتشیں عذار: مہ: چاند، عذار: چہرہ محبوب کے حسین چہرے کو مہ سے تشبیہ دی گئی ہے اور پھر اس کے غصے والے چہرے کو آتشیں کہا گیا ہے، دو تراکیب پر مشتمل ہے جو صفی اور اضافی، دونوں پہلو رکھتی ہیں۔

ہے شمعِ انجمن، وہ **مہِ آتشیں عذار**　　گھی کے جلیں گے آج تو دشمن کے گھر چراغ (شیفتہ، ۸۳)

مہرِ خموشی یا مہرِ خاموشی: صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، مراد خاموشی اختیار کرنا ہے۔ غالب اور صائب دونوں نے اپنے ہونٹوں پر مہرِ خموشی لگائی ہے لیکن غالب نے کہا ہے کہ اس خموشی سے کاغذ سرمہ بن جائے گا اور صائب نے یہ کہا ہے کہ مہرِ خموشی سے وہ مصیبت سے بچے گا۔ غالب کے لیے یہ خموشی گوارا نہیں، حال آنکہ صائب اس خموشی کو گوارا سمجھتا ہے:

داد خواہِ تپش، و **مہرِ خموشی** بر لب　　کاغذِ سرمہ، ہے جامہ ترے بیماروں کا (غالب، ۳۰)

مُہرِ خاموشی بہ لب پیش سخن چینان زدن　　خار را خون در جگر از حفظ داماں کردن است (صائب، ص ۲۱۹)

مہِ ہالہ نشیں: صنعتِ کنایہ پر مبنی ہے، مراد پہلی رات کا چاند ہے جو ہلال سا ہے، خامہ کو اس ترکیب سے تشبیہ دی گئی ہے:

شب تاریک سے گردوں ہے سیاہی و دوات　　کہکشاں خامہ **مہِ ہالہ نشیں** ہی کاغذ (شاہ نصیر، ج ۱، ۴۷)

میخانہ: میکدہ، عارفانہ اصطلاح میں خرابات اور خانقاہ کے معنوں میں ہے۔ عارف کا باطن ہے جو الٰہی شوق و محبت سے بھرپور ہو۔ (۳۰۱) معشوق کی نشیلی آنکھوں سے کنایہ بھی ہے۔ (۳۰۲) اس سے یہ تراکیب ملتی ہیں: **مے خانۂ عشق**: جہاں محبوب کے عشق و محبت کا شوق ہو، **مے خانۂ غم**: سودا کے شعر میں آنسو سے بھرپور آنکھ کا استعارہ ہے، **مے خانۂ نیرنگ**: طلسم زارِ عالم، غالب کے شعر میں مراد میخانہ طلسم ہے، مراد انقلاب و گردش ایام ہے (۳۰۳)، آنکھوں کا استعارہ ہے۔ درد اپنے عشق

حقیقی میں اپنے آپ کو سب سے زیادہ عاشق سمجھتا ہے اور حافظ نے عشقِ حقیقی کی جھلکیوں کو انسان کی ذات میں شامل قرار دیا ہے:

مے خانۂ عشق میں تو اے درد　　تجھ سا نہ کوئی خراب نکلا (درد، ۱۲۷)

بر درِ میخانۂ عشق ای ملک تسبیح گوی　　کاندر آنجا طینت آدم مخمر می کنند (حافظ، ص ۱۳۵)

ہے جامِ مئے عیش مجھے دیدۂ پُر آب　　میں نشو و نما پائی سو **مے خانۂ غم** میں (سودا، ج ۱، ۳۴۴)

ذرّہ ذرّہ ساغر میخانۂ نیرنگ ہے　　گردشِ مجنوں بچشمکہائے لیلا آشنا (غالب، ص ۱۰۷)

میرزائی گل : میرزائی: شہزادگی، امیرزادگی، شرافت، نجابت (**۳۰۴**) گل محبوب کا استعارہ ہے، گل کی نجابت و شرافت کو میرزائی سے نسبت دی ہے:

مرتا ہوں **میرزائی گل** دیکھ ہر سحر　　سورج کے ہاتھ چونری و پنکھا صبا کے ہاتھ

(عبدالرزاق قریشی، میرزا مظہر جانجاناں، ص ۲۶۵)

مینا: شیشہ، رنگ برنگ کا شیشہ۔ **مینائے دل، مینائے غزل**: دل کو باریک ہونے اور رنگینیٔ غزل میں مینا سے تشبیہ دی گئی ہے، اس کے علاوہ مینا میں شراب ڈالی جاتی ہے، اسی رو سے دل و غزل کو جن کے اندر ایک نشہ آور کیفیت ہوتی ہے؛ مینا کہا گیا ہے:

سنگینیٔ تغافل اپنوں پہ مت روا رکھ　　**مینائے دل** ہمارا اب نہیں تو چور ہویگا (سراج، ص ۳۲۴)

مری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی　　شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام ہے ساقی (اقبال، ۳۵۱)

ناخن: اصل ناخون ہے کیوں کہ اس جزو بدن میں خون نہیں ہوتا۔ (**۳۰۵**) ناخن خراش کا کام دیتا ہے۔ **ناخنِ تدبیر**: تدبیر کا ناخن سے استعارہ کرتے ہیں۔ **ناخنِ سر تیز جگر**:، ناخنِ شمشیر: تلوار کی دھار، ناخن کا جگر کھودنا (**۳۰۶**) **ناخنِ شمشیر**: شمشیر کی خراش کو ناخن سے تشبیہ دی گئی ہے، **ناخنِ غم**: اضافۂ استعاری، غم کی تکلیف دہ حالت جو دل پر خراش دیتی ہے ناخن سے تشبیہ دی گئی ہے، **ناخنِ مژگاں**: مژگاں کی خراش دینے والی حالت کو ناخن سے تشبیہ دی گئی ہے، مراد ان کی تکلیف دہ حالت ہوتی ہے، **ناخنِ ہلالِ مہِ عید**: چاندرات کو باریک ہونے میں ناخن سے تشبیہ دی گئی ہے، سودا نے تیوری کی گانٹھ کو ہلالِ مہ عید سے تشبیہ دی ہے۔ سودا کے شعر میں تقدیر و تدبیر صنعتِ تجنیس پر مبنی ہیں۔ سودا اور صائب کے اشعار ایک ہی معنوں پر مشتمل ہیں۔ دونوں عقل و تدبیر کو ایسی مصیبت جانتے ہیں جن کے سامنے تقدیر کا بس بھی نہیں چلتا۔ مومن کے شعر میں

خلش، قتل، شمشیر اور سینہ شعر کے معانی کو مضبوط بناتے ہیں۔ مصحفی نے ناخنِ غم سے جو خراش پیدا ہوتی ہے اس کو جگر کا نگیں کہا ہے۔ گویا مصحفی نے غمِ عشق سے مثبت پہلو نکالا ہے۔ ذوق نے اس خراش کو ہلالِ عید سے تشبیہ دی ہے، حال آنکہ طالب آملی اس ناخن بھی خراش سے نالاں ہے:

ایک عقدہ نہ کھلا رشتۂ تقدیر سے حیف — ہم نے فرسودہ بہت **ناخنِ تدبیر** کیا (سودا، ج۱، ۵۶)

ہزار **ناخنِ تدبیر** غوطہ در خون زد — نشد گشادہ شود عقدہ ہای مشکل ما (صائب، ص ۱۳۱)

کہا گیا ناخنِ سر تیزِ جگر، دل دونوں — رات کی سینہ خراشی میں ہنر ہم نے کیا (میر، ج۲، ۳۰)

قتل کر مجھ کو کھلے تا مری خاطر سے گرہ — میں یہ عقدہ گرو **ناخنِ شمشیر** کا ی (سودا، ج۱، ۵۵)

کیا خلش تھی رات دل میں آرزوئے قتل کی — **ناخن شمشیر** سے میں سینہ کھجلایا کیا (مومن، ج۱، ص ۲۲)

ہے **ناخنِ غم** کی جو خراش اپنے جگر میں — کرتے ہیں سدالختِ جگر کندہ نگیں ہو (مصحفی، ج۱، ص ۳۶۷)

لبریزِ صد نشاط برنگِ ہلالِ عید — سینے میں میرے **ناخنِ غم** کی خراش ہے (ذوق، ج۱، ص ۳۵۲)

بہ زیرِ ناخنِ غم خونچکان دلی ست مرا — تمام نالہ چو ابریشمی کہ در ساز است (طالب آملی، ص ۲۷۰)

کی نہ مجھ **ناخنِ مژگاں** نے گرہ اشک کی وا — نہ کو ہو چند کہ سب عقدہ کشا کہتے ہیں (قائم، ج۱، ۱۳۴)

تا **ناخنِ ہلالِ مہِ** عید گھستے دیکھا — تیوری کی گانٹھ اس کے کھلتی نظر نہ آئی (سودا، ج۱، ۴۴۴)

نازکیِ عشق: مرکب اضافی ہے، حقیقی معنوں میں مستعمل ہے:

گر **نازکیِ عشق** تجھے رنگ دکھاوے — ہر سنگ میں شیشہ ہے بہر شیشہ پری ہے (درد، ۲۲۲)

ناقوس: وہ سنکھ جو ہندو پوجا کے وقت بجاتے ہیں۔ صوفیانہ اصطلاح میں اس جذبے کو یاد کرنا ہے جو حق [خدا] کی بشارت دیتا ہے۔ (۳۱۰۷) **ناقوسِ آبلہ**: ان قدموں کی آہٹ سے جن پر زخم پڑا ہے، مصحفی کے شعر کے مطابق عشق کے راستے میں سختیوں کو برداشت کرنے کا شوق مراد ہے، **ناقوسِ حباب**: حباب عشق کا شور مراد ہے جو اب قتل ہونے کی وجہ سے بلبلے بن گیا ہے اور اس سے جو نالہ نکلتا ہے اسے ناقوس سے تشبیہ دی گئی ہے، **ناقوسِ صنم خانۂ دل**: عارفانہ معنوں پر مشتمل ہے، دلِ عاشق کا جذبہ مراد ہے:

کعبے کو جب چلے تو رہا پھر کہاں کا دیر — یاں ہر قدم پہ ٹوٹے ہے **ناقوسِ آبلہ** (مصحفی، ج۴، ص ۳۴۷)

تم نے کیا صورت دکھائی اے بتاں ہنگامِ قتل — شور دریا ہے کہاں ہے بانگِ **ناقوسِ حباب** (شاہ نصیر، ج۱، ۳۷۵)

جب پھونکیے ناقوسِ صنم خانۂ دل، شیخ کعبے کا ترے وجد میں دیوار و در آوے (سودا، ج ۱، ۵۰۰)

نالہ: فارسی میں اس کے معنی رونا دھونا، آہ وزاری، گریہ ہیں۔ دکھی آواز جو درد یا غم کی وجہ سے نکلے (۳۰۸) آہ، اشک، گریہ کے علاوہ نالہ بھی غزل کی دکھی کیفیت میں اہم رجحان رکھتا ہے۔ تصوف میں 'نالہ' سے مراد مناجات ہے۔ خاص طور پر اردو غزل میں اس سے بے انتہا تراکیب ملتی ہیں: **نالۂ آتش خو، نالۂ آتش فشاں، نالۂ آتش ناک، نالۂ آتشیں**: ان چاروں تراکیب میں نالہ کو گرمی اور غضب میں آتش کو تشبیہ سے دی گئی ہے، پہلی اور دوسری ترکیب مرکبِ اضافی اور باقی مرکبِ وصفی ہے، **نالۂ پیچاں**: نالہ کو بے قراری اور پیچ وتاب ~~سے~~ ہجر میں پیچاں کہا گیا ہے، مرکبِ وصفی ہے، **نالۂ جانکاہ**: جان کو تکلیف دہ نالہ، مرکبِ وصفی، **نالۂ جرس**: نالہ کی آواز کو خوشگواری میں جرس سے تشبیہ دی گئی ہے، **نالۂ جرسِ کارواں**: جرسِ کارواں کی آواز کو دکھی ہونے کی وجہ سے نالہ کہا گیا ہے، مراد ہجر میں دُکھی دل کی کیفیت ہے، **نالۂ سرکش**: نالہ کی جسارت کو سرکش کہا گیا ہے، مرکبِ وصفی، **نالۂ شب گیر**: وہ نالہ ہے جو پچھلے کو صبح ہونے سے پہلے کیا جائے۔ (۳۰۹) **نالۂ شب گیر**: شب گیر: سحرگاہ، سحر کے وقت، نالۂ شب گیر میں "گیر" جو گرفتن سے مشتق ہے قطع نظر کرنے کے معنی دیتا ہے۔ "نالۂ شب گیر" اس نالہ کو کہتے ہیں جو رات کے اختتام اور سحر کے آغاز کے وقت کیا جاتا ہے۔ (۳۱۰) یہ ترکیب اکثر غزل گوؤں کے ہاں بکثرت ملتی ہیں۔ **نالہ ہائے شرربار**: شرر جیسا نالہ، نالہ کے ساتھ روشنی اور گرمی کو فرض کیا گیا ہے، **نالۂ لبِ خونیں**: نالۂ لبِ خونیں دراصل گل کے فنا کا نالہ ہے۔ (۳۱۱) **نالۂ شعلہ بار**: نالہ کو شعلہ جیسا گرم اور چمکدار کہا گیا ہے، مرکبِ وصفی ہے، **نالۂ شورش فزا**: نالہ کو ہنگامہ کا باعث کہا گیا ہے، مرکبِ وصفی، **نالۂ موزوں**: مرکبِ وصفی ہے، نالہ کو موزوں سمجھا گیا ہے، **نالۂ ناقوس**: ناقوس کی آواز کو حزیں ہونے میں نالہ کہا گیا ہے، غالب کے شعر میں صریرِ خامہ کو نالۂ ناقوس سے تشبیہ دی گئی ہے، مرکبِ اضافی، **نالۂ نہ آسماں شکن**: وہ نالہ جس کی آواز نویں آسماں تک پہنچ کر اس کو توڑ دیتی ہے، مرکبِ اضافی:

موم دونوں کو کیا نالۂ آتش خو نے سنگ کو سنگ، نہ آہن کو یہ آہن سمجھا (آتش، ج ۱، ص ۶۸)

ان اشعار میں شاعرئے نالہ کی وضاحت کے لیے مختلف خصوصیات وابستہ کی ہیں۔ اکثر شعرا اس نالہ سے شکوہ کرتے ہیں۔ اقبال ایسا شاعر ہے جو نالۂ آتش ناک کو اس دنیا کے لیے لازمی سمجھتا ہے۔ اس کا نالہ شکوہ و گلہ پر مبنی نہیں ہے۔ اس کا نالہ 'دل' ابھرتے ہوئے جذبات پر مبنی ہے۔ اس کے ہاں احساس وجذبۂ انساں کی رہنمائی کرتا ہے اور اس کے کمال کا باعث ہوتا ہے۔ جرات کے شعر میں نالۂ شب گیر کی مناسبت سے نیند کا لفظ آیا ہے۔ شاہ نصیر کے شعر میں نالۂ شب گیر کی مناسبت سے ترکیب "آہِ سحر" آئی ہے۔ حافظ نالۂ شب گیر سے نالاں ہے۔ غالب کا شعر عمدہ ہے۔ "نالہ ہائے شرربار" کہتا ہے، لیکن

اس سے مثبت پہلو نکالتا ہے،اور شرر بار کی مناسبت سے ''چراغاں'' کہا ہے۔گویا نالہ ہائے شرر بار سے چراغاں وجود میں آئے ہیں جو راستے کو روشن کرتے ہیں:

جب اپنا ہو نہ **نالۂ آتش فشاں** پہ ضبط   کیوں کر بجھائیں ہم مژۂ خوں چکاں پہ ضبط (مصحفی، ج۴،ص۲۰۴)

نو فلک ہیں کیا کرے یہ نالۂ آتش فشاں   ایک دشمن سر سے کھویا اور پیدا ہو گیا (مومن، ج ا،ص ۴۸)

یہ دیر کہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک   مشکل ہے گزر اس میں بے نالۂ آتش ناک (اقبال،۳۷۴)

شبِ غم میں دم ساز و دل سوز اپنا   دمِ سرد ہے **نالۂ آتشیں** ہے (ذوق، ج ا،ص ۳۷۲)

اے سراج آج **نالۂ جانکاہ**   دل پہ، فرہاد کا بسولا ہے (سراج،ص ۶۳۴)

فغاں سے اپنی دلِ اہلِ قافلہ ہے دو نیم   جگر خراش کہاں نالۂ جرس یوں ہے (ظفر،۴۴۴)

یاراں تیز گام نے محمل کو جا لیا   ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے (حالی،۱۶۰)

گو روان ہے چرخ پر تیر شہاب آتش تیر کے   پر بلا کے ہیں بنے اس نالۂ سرکش کے تیر (ظفر،۱۴۹)

ہر چند کروں نالۂ شب گیر میں جرات   پر چونکے ہے کب نیند سے وہ نیند کا ماتا (جرات، ج ا،ص ۵)

کار ستاں لیں گے ہم نالۂ شب گیر سے   تجھ سے جو امید تھی آہِ سحر اٹھ گئی (شاہ نصیر، ج ۳،۱۷۰)

شیفتہ! ہجر میں تو **نالۂ شب گیر** نہ کھینچ   صبح ہونے کی نہیں، خجلتِ تاثیر نہ کھینچ (شیفتہ،۶۱)

صنما با غم عشق تو چہ تدبیر کنم؟   تا بہ کی در غمِ تو **نالۂ شبگیر** کنم؟ (حافظ،ص ۲۳۸)

یہ گرم جوشیاں تری گو دل سے ہوں ولے   تاثیر نالہ **ہائے شرر بار** ہے غلط (مومن، ج ا،ص ۱۰۶)

پھر، گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفس   مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیسے ہوئے (غالب،ص ۲۹۵)

ہاں سیر دکھا لگا کہیں تو   اے **نالۂ شعلہ بار** آتش (مومن، ج ا،ص ۱۰۰)

یا اپنے جوشِ عشوۂ پیہم کو تھامیے   یا کہیے! میں بھی نالۂ شورش فزا کروں (شیفتہ،ص ۱۰۲)

جرات کا یہ شعر عمدہ ہے۔وہ اپنے کلام کے مصرعے کو پر اثر سمجھتا ہے کیوں کہ اس کا آغاز نالۂ موزوں اور مصرع آہ سے ہوتا ہے۔اس شعر میں مصرع، مطلع اور دیواں میں مراعاۃ النظیر موجود ہے۔شاہ نصیر نے نالۂ ناقوس کے ساتھ شوق و ذوق، رقص مستاں کہہ کر نشاطیہ لہجہ پیدا کیا ہے۔غالب نے صریرِ خامہ کو نالۂ ناقوس سے تشبیہ دی ہے۔یہ عمدہ تشبیہ ہے:

نالۂ موزوں سے مصرع آہ کا چسپاں ہوا   زور یہ پُر درد اپنا مطلعِ دیواں ہوا (جرات، ج ا،ص ا)

ہوئی تاثیر گر تھوڑی سی بھی اس سرو موزوں کو زمیں کیا آسماں پر نالۂ موزوں نہ ٹھہرے گا (مومن، ج ا، ص ۲۶)

نالۂ ناقوس سے ہے برہمن کو شوق و ذوق رقص مستاں کے لیے آوازِ قلقل چاہیے (شاہ نصیر، ج ۳، ۳۴)

بت پرستی ہے، بہارِ نقش بندیہائے دہر ہر صریرِ خامہ میں، یک **نالۂ ناقوس** تھا (غالب، ۲۲)

سیکھے ہیں مجھ سے **نالۂ نہ آسماں شکن** صیاد اب قفس میں عنادل کو تھامنا (مومن، ج ا، ص ۴۰)

ناموس: ناموس عربی میں: صاحب، جبرئیل، مکر و حیلہ اندرونی۔ ناموس تارک دنیا کا گھر۔ فارسی میں: شریعت، قانون، آبرو، فریب، غرور، عفت (۳۱۲) **ناموسِ جنون، ناموسِ فقر، ناموسِ وفا:** تینوں تراکیب میں جنوں، فقر اور وفا کو قانون و شریعت کے طور پر ناموس کہا گیا ہے، مرکبِ اضافی ہیں:

جب سے ناموسِ جنوں گردن بندھا ہے تب سے میر جیبِ جان وابستۂ زنجیر تا داماں ہوا (میر، ج ۲، ۴۵)

ناشکیبی سے گئی ناموسِ فقر عاقبت بو سے کا میں سانس ہوا (میر، ج ۲، ۶۸)

تماشا ہے کہ ناموسِ وفا رسوائے آئیں ہے نفس تیری گلی میں خوں ہو، اور بازار رنگیں ہے (غالب، ۹۶)

ناوک: ایک لکڑی بیچ سے خالی جس میں تیر رکھتے ہیں۔ مجازاً تیر۔ فارسی شاعری میں یہ تراکیب ہیں: ناوکِ چشم، ناوکِ حادثۂ گردون، ناوکِ دلدوز، ناوکِ سحری، ناوکِ صبح، ناوکِ غم، ناوکِ مژگان وغیرہ۔ اردو میں یہ تراکیب ہیں: **ناوکِ آہ:** جلتی ہوئی آہ سے کنایہ، **ناوکِ عشق:** عشق کی چبھن کو جو دل و جان میں لگتی ہے ناوک سے تشبیہ دی گئی ہے، **ناوکِ مژگاں:** مژگاں کا ناوک سے استعارہ کرتے ہیں، ''ا'' کی تکرار سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے، **ناوکِ نگاہ:** نگاہ کو ناوک سے تشبیہ دی گئی ہے، سب تراکیب مرکبِ اضافی ہیں۔ ولی اور آتش نے ایک مصرعے میں ابرو کی کماں کہہ کر شعر میں پلکوں اور ابروؤں کی تصویر کشی کی ہے۔ ان کے اشعار حافظ کے شعر سے فنی حوالے سے مماثلت رکھتے ہیں:

آج کیا جانے مری کون نظر سے گزرا **ناوکِ آہ** جو یک بار جگر سے گزرا (مصحفی، ج ا، ص ۹۷)

پیش آن خسرو خوبان چہ کشم **ناوک آہ** چیست این تحفہ کہ من در نظر شاہ کشم؟ (ہلالی، ص ۱۱۶)

ناوکِ عشق سے یہ کیونکہ نہ رو کش ہو نصیر شمع کا داغِ جگر ہے سپرِ پروانہ (شاہ نصیر، ج ۲، ۴۳۴)

چڑھی دیکھی جو تجھ بھوں کی کماں قرباں ہوئے عاشق نشانِ **ناوکِ مژگاں خون** افشاں ہوئے عاشق (ولی، ص ۱۵۸)

مرغِ دل کو ہدفِ **ناوکِ مژگاں** کرتے کسی ابرو کی کماں پر اسے قرباں کرتے (آتش، ج ۲، ص ۱۸۸)

دل کہ از ناوک مژگان تو در خون می گشت باز مشتاق کمانخانۂ ابروی تو بود (حافظ، ص ۱۴۲)

اے ناوکِ نگاہ بتاں گھر ہے دل ترا کرتا ہوں میں تواضع مہماں سے کب گئی (شاہ نصیر، ج ۳، ۸۶)

نبض: ہاتھ کی وہ رگ جو حرکت کرتی ہے، جس سے انسان کی صحت اور مرض کا حال معلوم ہوتا ہے۔ **نبضِ خس:** خس: کانٹا: خس کو جان دے کر اس کے لیے نبض وابستہ کر لیا گیا ہے، محاکات کی خوبی پیدا ہوئی ہے، **نبضِ دل:** دل کی دھڑکن کو نبض سے تشبیہ دی گئی ہے، **نبضِ رگِ گل:** گل محبوب کا استعارہ ہے، مراد یہ ہے کہ اب محبوب میں جاں پیدا ہونے لگی ہے، سب کے سب مرکبِ اضافی ہیں:

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا نبضِ خس سے، تپشِ شعلۂ سوزاں سمجھا (غالب، ص ۱۶۸)

میری نبضِ دل میں رہا نہیں ہے خون تو مت مارِ مژگاں کے نشتر عبث (سراج، ص ۳۷۲)

نہیں ریزش عرق کی، اب اسے خوبانِ اعضا ہے تپِ خجلت نے نبضِ رگِ گل میں یہ حرارت کی (غالب، ص ۱۰۴)

نخچیرِ محبت: نخچیر: شکار، صید، محبت کا شکار ہونا، مرکبِ اضافی۔ اقبال کے شعر میں نخچیر کی مناسبت سے ''پیکاں'' آیا ہے جن سے مراعاۃ النظیر پیدا ہوئی ہے:

نخچیرِ محبت کا قصہ نہیں طولانی لطفِ خلشِ پیکاں، آسودگیِ افتراک (اقبال، ہ، ۳۷)

نخچیر گاہِ عشق: فارسی میں نخچیر گاہ ہے شکارگاہ، عشق کی شکارگاہ، مرکبِ اضافی ہے:

نخچیر گاہِ عشق میں افراطِ صید سے روح الامیں کا نام شکارِ زبوں ہوا (میر، ج ۲، ۹۰)

نخل: کھجور کا درخت یا درختِ خرما۔ فارسیوں نے اسے مطلق درخت کے معنوں میں استعمال کیا۔ بطریقِ مجازِ مرسل ہر ایک درخت (۳۱۳) فارسی شاعری میں: نخلِ آرزو، نخلِ امید، نخلِ بلند، نخلِ تر، نخلِ تمنا، نخلِ حسن، نخلِ خرد، نخلِ دعا، نخلِ سخن، نخلِ طرب، نخلِ طور، نخلِ مراد، نخلِ مریم، نخلِ مسیح، نخلِ مصیبت، نخلِ معانی، نخلِ موم، نخلِ وفا پرور وغیرہ، لیکن فارسی کی نسبت اردو غزلیات میں نخل کی تراکیب بکثرت ملتی ہیں، حال آنکہ نخل کا درخت زیادہ تر ایران اور عرب ممالک میں موجود ہے، اور برِ عظیم میں زیادہ نظر نہیں آتا لیکن اسی برِ عظیم میں سب سے زیادہ شاعری میں مرکزِ توجہ رہا ہے۔ نخل اور سرو دونوں بلند درخت ہیں، دونوں سیدھے ہیں۔ فارسی میں نخل کی نسبت سرو مرکزِ توجہ رہا ہے، اور اردو غزلیات میں اس کے برعکس نخل مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ نخل بلندی، طراوت اور حسن سے کنایہ ہے۔ دوسرے درختوں کی طرح نخل کی جڑ ہوتی ہے، جتنا نخل بلند ہوتا ہے اتنی اس کی جڑ مضبوط ہوتی ہے، نخل کا پھل بھی ہوتا ہے، اس کا پھل کھجور ایک فائدہ مند پھل ہے، اس کے ہرے اور لمبے پتے ہوتے ہیں جن کا سایہ بھی لمبا ہوتا ہے۔ ان کے سبزہ سے سکون ملتا ہے۔ نخل سے یہ تراکیب بنی ہیں: **نخلِ آرزو:** اضافۂ

تشبیہی۔ آرزو کا درخت، کنایۂ امید سے بھرپور آرزو، **نخلِ آہ**: اضافۂ تشبیہی، آہ کا نخل، لمبی آہ سے کنایہ، **نخلِ الفت**: الفت کو نخل سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۂ گہری اور بانشاط الفت، **نخلِ امید**: اضافہ تشبیہی، آرزو کا درخت، امید پر بھرپور یقین سے کنایہ ہے، مثنوی معنوی میں نخل امید سے مراد انسانِ کامل، ولی اور نبی ہے۔(۳۱۴) **نخلِ بادام**: بادام آنکھوں سے کنایہ ہے، درختِ بادام مجازِ مرسل پر مشتمل ہے، نخل کہہ کر مقصود درخت ہے، **نخلِ تمنا**: محبوب کا استعارہ، کنایۂ محبوبِ بلند بالا، **نخلِ تن**: نخل جیسا بلند قامت، اضافۂ تشبیہ، **نخلِ توکل**: توکل کو نخل سے تشبیہ دی گئی ہے، کنایۂ توکل کا اچھا انجام وثواب، **نخلِ حسرت**: اضافۂ تشبیہی، کنایۂ انبوہِ حسرت، **نخلِ حسن**: محبوب کے حسن کا استعارہ، حسنِ محبوب کو نخل سے تشبیہ دی گئی ہے، **نخلِ حیات**: زندگی کو نخل سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ طویل ہونا، **نخلِ دل**: اضافۂ تشبیہی، مراد امید سے بھرپور دل، **نخلِ رسوائی** اضافۂ تشبیہی، کنایۂ بڑی رسوائی: **نخلِ سوختہ**، مرکبِ وصفی، آہ کا استعارہ ہے، **نخلِ شمع**: شمع کا تنا(۳۱۵) شمع کی قامت سے کنایہ، **نخلِ شعلہ**: نخل جیسا بلند شعلہ، آہ کا استعارہ، **نخلِ عبث**: نخل جیسا طویل بیہودگی، وسعتِ بیہودگی کا اشارہ، **نخلِ عشق**: نخل جیسا عشق، وجہ شبہ نشوونما وطراوت وطویل ہونا، عشق کی وسعت اور التفات سے کنایہ، **نخلِ قامت**: محبوب کی قامت کا استعارہ، نخل جیسی سیدھی قامت، **نخلِ گل**: گل محبوب کا استعارہ ہے، کنایۂ اونچے قد والا محبوب، **نخلِ ماتم**: صائب کے شعر میں تابوت کو سجانے سے کنایہ ہے(۳۱۶) لیکن اردو کے مختلف غزل گوؤں کے ہاں آہ، دلِ غمگین اور سر سے پاؤں تک غم کا استعارہ ہے، **نخلِ محبت**: نخل جیسی گہری محبت، دفورِ عشق سے کنایہ **نخلِ مراد**: آرزو کا پودا، نخل جیسی پھل لانے والی مراد، **نخلِ مرجاں**: نخل اور مرجاں دونوں حسن کا استعارہ ہے، یہاں مجموعاً حسین ہاتھ کا استعارہ، نخلِ مژگاں یا **نخلِ مژہ**: مژہ کو نخل سے تشبیہ دی گئی ہے بلند مژگان سے کنایہ، **نخلِ مینا**: نخل جیسا بلند مینا، عشق کا استعارہ، **نخلِ وفا**: محبوب کا استعارہ، **نخلِ ہستی**: جسم وجان کا استعارہ ہے، ہستیِ انسان کو نخل جیسا پرشاخ وبرگ کہا گیا ہے۔ یہ ساری تراکیب مرکب اضافی ہیں اور اضافی تشبیہی کی نوعیت رکھتی ہیں۔ بعض تراکیب میں اگرچہ آہ، حسرت، سوختہ، ماتم وغیرہ الفاظ میں دکھی کیفیت نمایاں ہے لیکن لفظ ''نخل'' کی وجہ سے قنوطیت کی جگہ نشاطیہ رنگ چڑھ جاتا ہے۔ اشعار میں بنی ہوئی نخل سے تراکیب کے ساتھ ان الفاظ میں سے ایک یا چند آکر صنعتِ مراعاۃ النظیر پیدا ہوتی ہے: تخم، ثمر، خاک، خرما، درخت، سایہ، سبز، شاخ، شجر۔ شاہ نصیر اشک وآہ کہتا ہے لیکن ''ہنستا ہے'' کے ذریعے شعر میں نشاطیہ رنگ پھیلاتا ہے۔ جرات ''نخلِ الفت'' کہتا ہے لیکن اس کا کوئی فائدہ نہیں پاتا ہے۔ وہ اپنی محبت کو یک طرفہ بتاتا ہے۔ سودا، مولانا رومی کی طرح ''نخلِ امید'' کہہ کر اپنی امید وآرزو کو کھونا نہیں چاہتا، حال آنکہ قائم چاندپوری اپنی امید پوری ہونے پر مطمئن نہیں ہے۔ شاہ نصیر محبوب کو بُتِ کشمیر اور کلیم ''آشوبِ قیامت'' کہہ کر اس کو ''نخلِ تمنا'' بلاتے

ہیں۔ آتش کے جس شعر میں ترکیب ''نخلِ حسن'' آتی ہے، اس کا شعر عمدہ ہوتا ہے۔ اس نے محبوب کے ہونٹ کو خرما اور محبوب کے پورے حسن کو نخلِ حسن سے تشبیہ دی ہے۔ ان تشبیہات کا بیان خوبصورتی سے ہوا ہے:

عجب ہے سرز میں دل کی کہ تخم اشک بوتے ہی — برنگِ شمع **نخل** آہ آتش بار ہنستا ہے (شاہ نصیر، ج ۳، ۲۳۱)

آخر یہ دستگیریِ تیشہ نے پھل دیا — کی قطع **نخلِ** آرزوے کوہ کن کی شاخ (ذوق، ج ۲، ص ۱۲۵)

از نخل آرزو طلبی گرمی دہی — سنگی بزن کہ از تو مرا این ثمر بود (اہلی، ص ۲۱۸)

یہ نخلِ آہ ہوتا بید ہی کاش — نہ ہوتا گو ثمر سایا تو ہوتا (ظفر، ج ۱، ۱۷)

نخلِ الفت کا نہ گل دیکھا نہ میں پایا ثمر — پھولتا پھلتا نہیں کیوں، اس شجر کو کیا ہوا (جرات، ج ۱، ص ۱۴۸)

میوۂ **نخلِ** امید سے سودا — جتنا چاہے تو کھا، پہ توڑ نہ ڈال (سودا، ج ۱، ۲۶۸)

نخلِ امید کیوں کہ ہمارا ہو آہ سبز — اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگ کاہ سبز (قائم، ج ۱، ۸۲)

لیک بر شیری مکن، ہم اعتمید — اندر آ در سایہ **نخل** امید (مثنوی معنوی، ج ۱، ص ۱۸۲)

ان آنکھوں کا اے مردماں میں ہوں کشتہ — مری خاک سے **نخلِ** بادام ہوگا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۱۰)

پڑا ہے اس بتِ کشمیر سے ہمیں پالا — یہ ڈر ہے **نخلِ** تمنا نہ دوستاں جل جائے (شاہ نصیر، ج ۳، ۲۱۳)

با کہ گویم آنچہ زان **نخل** تمنا دیدہ ام — زان قد آشوبِ قیامت را دو بالا دیدہ ام (کلیم، ۲۶۴)

جوں آتشیں انار مرے **نخلِ** تن میں آہ! — جز شعلہ و شرر کوئی برگ و ثمر نہیں (جرات، ج ۱، ص ۴۷۹)

زخموں سے غیرتِ چمن کس کا کیا ہے **نخلِ** تن — آج برنگِ شاخ گل رکھتی ہے جو بہار تیغ (ناسخ، ج ۱، ص ۱۵۲)

تماشا نخل ہے **نخل** تو **نخل** — ہر اک میوہ ہے رکھتی اس کی ہر شاخ (آتش، ج ۱، ص ۳۶۶)

نخلِ حسرت وہ ہوں میں جس کو ہیں یکساں چار فصل — وہ شجر ہوں باغ عالم میں جو پھلتا ہی نہیں (اکبر، ج ۱، ص ۱۰)

خرمائے لب کے بوسے کا چکھا نہیں مزا — توڑا ہے **نخلِ** حسن کا ہم نے ثمر کہاں (آتش، ج ۱، ص ۴۹۰)

گل پنج روزہ ای ست ولی نخلِ حسن تو — پیوستہ در براست زہی حسن بی زوال (بابا فغانی، ص ۳۰۴)

اے موت! روزِ حشر کرے گا نہ پھر نمود — **نخلِ** حیات قطع نہ بنیاد سے ہوا (آتش، ج ۱، ص ۱۹۲)

وہاں کیا پہنے آئے اے صنم گل — جھڑے یاں نخلِ دل سے صبح دل گل (ظفر، ۲۰۵)

ثمر ذلت ہے، خواری برگ، ہر اک شاخ بدنامی — بوئے مہرِ بتاں دل میں کہ تخم **نخلِ** رسوائی؟ (سودا، ج ۱، ۵۶۱)

شاہ نصیر اپنی آہ کو نخلِ سوختہ کہتا ہے۔اس کی تشبیہ میں دکھ کی جھلکیاں ہیں لیکن اس نخل کا ثمر دیکھتے ہوئے نشاطیہ لہجہ پیدا کرتا ہے۔قائم چاند پوری کا شعر اعلیٰ خیال پر مبنی ہے۔اس کے پورے شعر کی بنیاد ''نخلِ شمع'' پر ہے۔جیسا کہ نخل کا برگ و بار ہوتا ہے ویسا ہی قائم نخلِ شمع کا برگ و بار اشک و آہ جانتا ہے۔اسی طرح شمع کی مناسبت سے اشک کہتا ہے ، کیوں کہ شمع کے جلنے اور پگھلنے کے بعد بہنے کا عمل اشکوں کے بہنے سے مماثل ہے۔ظفر نے محبوب کی پوری قامت کو ''نخلِ قامت'' کہتا ہے اور اس کے ہر عضو کو خاص پھل سے تشبیہ دی ہے: پستہ جو ناک کا استعارہ ہے، بادام جو آنکھوں کا استعارہ ہے، سیب جو ٹھوڑی کا استعارہ ہے، اسی طرح وہ محبوب کی سراپا نگاری کرتا ہے۔مصحفی بھی اپنے آپ کو نخلِ ماتم کہتا ہے، یعنی دکھ میں ڈوبا ہوا ہے۔آتش بھی محبوب کو نخلِ مراد کہہ کر اس کے لیے مختلف پھلوں کو تشبیہات کے ذریعے وابستہ کرتا ہے۔نخل سے جو تراکیب بنی ہوئی ہیں اور ان سے جو مختلف فن و معانی پیدا ہوئے ہیں، وہ لاجواب ہیں:

اس کو دل کی آہ نے میری اثر دکھلا دیا
تھا تو **نخلِ سوختہ** لیکن ثمر دکھلا دیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۵۵)

جوں **نخلِ شمع** کب ہیں رہینِ بہار ہم
جز اشک و آہ رکھتے نہیں برگ و بار ہم (قائم، ج ۱، ۱۱۶)

وہ ہوں میں آتشیں گل تازہ **نخلِ شمع** الفت کا
نہیں ہے کوئی گل چیں غیرِ مقراضِ ستم میرا (ذوق، ج ۲، ص ۱۱۱)

رفتہ پایم بہ گل از پرتو چشمِ ترِ خویش
نخل شمعم کہ بود ریشۂ من در سرِ خویش (صائب، ق، ج ۵، ص ۲۴۰۸)

دیں آب **نخلِ شعلہ** کو آنکھوں سے دل جلے
یہ عقدہ حل کیا ہے میں اشکِ کباب سے (قائم، ج ۱، ۲۲۸)

قائم وہ باغِ دھر میں **نخلِ عبث** ہوں میں
اہلِ چمن پہ ننگ کیا جن نے جا کے تئیں (قائم، ج ۱، ۱۶۱)

خونِ جگر سے میں جو بڑھایا تھا **نخلِ عشق**
سو اس شجر سے مجھ کو ملا بارِ لختِ دل (جرات، ج ۱، ص ۳۸۴)

نخلِ قامت نے تری دولت پہ پھل پایا جنوں
جس طرف نکلا ادھر سے اک نہ اک پتھر لگا (شاہ نصیر، ج ۱، ۱۵۷)

طرفہ تیرا نخلِ قامت ہے کہ ہیں جس کے ثمر
پستہ اک بادام دو اور سیب اک عناب دو (ظفر، ۳۰۹)

مر گئی باغ میں بلبل یہ وصیّت کر کے
نخلِ گل سے مرے تابوت کو تزئیں ہووے (مصحفی، ج ۴، ص ۱۷۴)

لگے جیوں **نخل ماتم** سرو گلشن اس کی انکھیاں میں
تماشا جن نے دیکھا ہے سجن تجھ خوش خرامی کا (ولی، ص ۹۷)

نخلِ ماتم ہے میری آہ، ثمر اس کا دل
نخلِ ماتم سے سنا ہے کہ ثمر پیدا ہو (مصحفی، ج ۲، ص ۲۵۲)

دست افسوس است برگ ما و بار دل ثمر
ما درین بستان سرا گویا کہ **نخل ماتمیم** (صائب، ق، ۵، ص ۲۶۵۱)

توڑ کر نخلِ محبت سے جو پھر باندھیے دل
یوں ہے جوں شاخ میں باندھا ہو ثمر رشتے سے (سودا، ج ۱، ۵۳۹)

ہاں کچھ تو ہو حاصل ثمرِ نخلِ محبت یہ سینہ پھپھولوں سے جو پھل جائے تو اچھا (ذوق، ج ۱، ص ۱۸۵)

میوہ خوروں میں ترے میں بھی ہوں اے **نخلِ مراد**! تو نے عنابِ لب وسیبِ ذقن مجھ کو دیا (آتش، ج ۱، ص ۱۳۴)

تو تا شکفتہ شدی گل بہ خویشتن بالید تو تا بلند شدی قد کشید **نخلِ مراد** (صائب، ص ۵۱۲)

مہندی مل کر دھوئے ہاتھ ان میں جو تو اے بحرِ حسن پھوٹ کر نہروں سے نکلیں **نخلِ مرجاں** باغ میں

(آتش، ج ۱، ص ۵۰۴)

اشک نے میرے **نخلِ مژگاں** سے ثمرِ آب دار اتارا ہے (مصحفی، ج ۲، ص ۳۴۰)

ساتھ اشکوں کے نکل کر سینۂ سوزاں سے آہ سایۂ **نخلِ مژہ** کو دیکھ کر دل رہ گیا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۱۸)

نخلِ مینا سے خدا جانے کہ ساقی کس کو پہلے دیوے ثمرِ پیش رس جامِ شراب (ذوق، ج ۱، ص ۲۰۸)

پھل کچھ اے نخلِ وفا تجھ میں نہیں جو لگائے گا تجھے پچھتائے گا (حالی، ۱۰۰)

سرو سے بھی رہوں آزادتر اس گلشن میں **نخلِ ہستی** پر مرے برگ کا بھی بار نہ ہو (اکبر، ج ۲، ص ۳۰)

نرگسِ شہلا: مخمور اور حسین آنکھوں سے کنایہ ہے۔ (اس کی تفصیل تلمیحات کے حصے میں موجود ہے)

پھر جائے نہ تا چشمِ صنم آنکھ کے آگے سیرِ چمن **نرگسِ شہلا** نہ کریں گے (مومن، ج ۱، ص ۲۳۷)

یہی رک ہے کہ جس پر پھول کا اطلاق ہوتا ہے یہی آنکھیں ہیں جن کو نرگسِ شہلا سمجھتے ہیں (اکبر، ج ۱، ص ۹)

نسخہ: لکھا ہوا، کاپی، مجلد، وہ چیز جو لکھی ہوتی ہے وہ تصدیق شدہ ہے: **نسخۂ اکسیر**: دنیا میں سب سے نرالی اور قیمتی چیز سے کنایہ۔ **نسخۂ دل**: اضافۂ تشبیہی، راز اور تجربات سے بھرپور دل سے کنایہ **نسخۂ سوزشِ دل**: اس ترکیب میں دل کی جلن ایک دستاویزی حیثیت رکھتی ہے، **نسخۂ لذّت**: وہ لذّت جو بچی ہے اور اس کا جواز پیش ہوا ہے۔ یہ ساری مرکب اضافی ہیں:

اشک داماں جواہر اور لکھی ہے غزل جس کو مفلس بھی نہ بدلے **نسخۂ اکسیر** (مومن، ج ۱، ص ۲۴۷)

بیانِ **نسخۂ دل** کیا کریں کہ کیا کیا کچھ علوم کرتے ہیں معلوم اس کتاب سے ہم (جرأت، ج ۱، ص ۳۹۴)

نسخۂ سوزشِ دل، درخورِ عتاب نہیں سرِ سودا زدہ، آتشکدۂ تاب نہیں (غالب، ص ۴۲۰)

ہر **نسخۂ لذّت** جہاں کا انکھیاں میں تری سواد دستا (ولی، ص ۷۷)

نشتر: نیشتر۔ چبھنے والی چیز **نشترِ تقدیر**: سختیوں سے کنایہ **نشترِ مژگاں**: بے التفاتیٔ محبوب سے کنایہ، تقدیر اور مژگاں کو نیشتر سے تشبیہ دی گئی ہے:

مردِ بے حوصلہ کرتا ہے زمانے کا گلہ　　　بندۂ حر کے لیے نشترِ تقدیر ہے نوش (اقبال، ص۶۸۴)

پوچھے وہ کوئی آ کے رگِ جاں سے ہماری　　　جیسا کہ ہے اس **نشترِ مژگان** کا لوہا (جرات، ج۱، ص۱۲۹)

نشۂ معنی: معانی کے لحاظ سے پر اثر ہونا، نشہ، مے، ایاغ میں مراعاۃ النظیر ہے:

یوں تجھ سخن میں **نشۂ معنی** ہے اے ولی　　جوں رنگ و بو کی مے سوں ہے لبریز ایاغ گل (ولی، ص۱۶۷)

نفسِ آتشیں: جلتی ہوئی آہ سے کنایہ، مرکب وصفی ہے۔ مصحفی، آتش اور فیضی سوزِ دل، سوزِ فراق، سوزِ عشق سے اپنے نفس کو آتشیں کہتے ہیں۔ نفسِ آتشیں صنعتِ مجازِ مرسل پر مشتمل ہے، مراد پورا جسم ہے جو جل رہا ہے:

لکھ کر کے سوزِ دل کو نہ کر مصحفی تو آہ　　　جاوے نہ جل تری **نفسِ آتشیں** سے خط (مصحفی، ج۴، ص۲۰۷)

سوزِ فراق سے نہ کچھ آتش کا حال پوچھ　　　دم اژدہے کا ہے **نفسِ آتشیں** نہیں (آتش، ج۱، ص۵۴۹)

غمزۂ جادوگری بستہ لبم از فسون　　　ای **نفس آتشین** سینہ گدازی مکن (فیضی، ص۴۸۸)

نقش: اثر و تصویر سے کنایہ، **نقشِ عبرت**، **نقشِ وہم**: عبرت و وہم کی تصویر، مراد عبرت و وہم کی گہرائی ہے جس کی نشانی رہتی ہے:

جنہوں کے دل میں جگہ کی ہے **نقشِ عبرت** نے　　سدا نظر میں وہ لوحِ مزار رکھتے ہیں (درد، ۱۶۱)

کیا تو، نمود کس کی، کیسا کمال تیرا　　　اے نقشِ وہم آیا کیدھر خیال تیرا (میر، ج۲، ۷۷)

نگارِ شہسواری: نگار: نقش، تصویر، مجازاً: حسین معشوق (۳۱۷)

چمن میں یہ جو موجِ نکہتِ گل تازیانہ ہے　　　**نگارِ شہسواری** کون ہے سرگرم گل گوں پر (شاہ نصیر، ج۲، ۴۰)

نگاہ یا نگہ: شاعری میں نگاہ ایک اندرونی کیفیت کی حامل بھی ہے اور بیرونی کی بھی۔ کہیں نگاہ پر کشش ہوتی ہے، کہیں فتنہ ڈالتی ہے، کہیں نگاہ دل کے حالات بتاتی ہے، کہیں گھبرائی ہوئی ہے بے شک زبان خاموش ہو، لیکن خاموشیِ نگاہ سے بھی ساری حقیقت کا علم ہوتا ہے۔ نگاہ کی تاثیر جان و روح میں بے انتہا ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر شاعری میں نگاہ التفات اور فقدانِ التفات کا اشارہ ہے۔ ملاحظہ کیجیے اس کے ساتھ یہ تراکیب ہیں: **نگاہِ آئینہ ساز**: آئینۂ دل کا استعارہ، وہ نگاہ جو التفات سے ہے اور دل کو صاف کرتی ہے، التفاتِ نگاہ سے کنایہ، **نگاہِ بلند**: التفات سے کنایہ، مراد عشق سے بھرپور نگاہ ہے، **نگاہِ بے حجاب ناز**: واضح نگاہ سے کنایہ، **نگاہِ پیرِ فلک**: پیرِ فلک: معمر آسمان اور زحل کے تارے سے کنایہ (۳۱۸) مراد تقدیر کے التفات یا عدمِ التفات ہے، اقبال کے شعر میں تقدیر و زمانے کی طاقت پر زور دیا گیا ہے۔ اسی طرح خواجو کے شعر میں بھی تقدیر کی طاقت کی جانب اشارہ ملتا ہے۔ **نگہِ جاں ستاں**: وہ نگاہ جس سے جان کو تکلیف ہوتی ہے، عدمِ التفات سے کنایہ، نگہِ جاں نواز: ، **نگاہِ حسرت آگیں**، **نگاہِ حسرت آلود**: حسر

ت سے بھرپور نگاہ، **نگہِ شوق**: شوق و محبت سے نگاہ، **نگاہِ صاف**: واضح نگاہ، غالب کے شعر میں نگاہِ صاف کی تصویر کشی کے لیے تشبیہات کا سہارا لیا گیا ہے۔ اس نے نگاہِ صاف کو آئینہ، رگِ یاقوت اور خطِّ عکسِ جام سے تشبیہ دی ہے، جیسا کہ آفتاب واضح وشفاف ہے جس میں اس کے خطوط بھی نظر آتے ہیں ویسا ہی نگاہ صاف جو آفتاب جیسی ہے۔ اس میں یک بیک حالات کا سراغ ملتا ہے۔ **نگاہِ غلط انداز**: وہ نگاہ جس میں جھوٹائی ہو اور انسان کو غلط فہمی سے دوچار کرے، **نگاہِ گرم**: محبت سے بھرپور نگاہ، ان تراکیب میں نگاہِ آئینہ ساز، نگاہِ پیرِ فلک مرکبِ اضافی اور باقی مرکبِ وصفی ہے:

تو بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئنہ ہے وہ آئینہ ۔۔۔ کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں (اقبال، ۳۱۳)

نگہ بلند، سخن دل نواز، جاں پرسوز ۔۔۔ یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لیے (اقبال، ۳۸۰)

تغافل، بدگمانی، بلکہ میری سخت جانی سے ۔۔۔ نگاہِ بے حجابِ ناز کو بیمِ گزند آیا (غالب، ۱۱)

حقیقتِ ازلی ہے رقابتِ اقوام ۔۔۔ نگاہِ پیرِ فلک میں نہ میں عزیز، نہ تو (اقبال، ۶۷۵)

کوکب سیارہ را **نگاہِ پیرِ فلک** راہبر ۔۔۔ موکب انوار را ظل زمین راہزن (خواجو، ص ۱۰۳)

ناصح تپاں ہے، شیفتۂ نیم جاں کی طرح ۔۔۔ کیا دل میں چبھ گئی نگہِ جاں ستاں کی طرح (شیفتہ، ۶۲)

پھنسنے کے بعد بھی ہے، وہی دل شگفتگی ۔۔۔ کیا خوب جال ہے، **نگہِ جاں نواز** کا (شیفتہ، ۱۸)

اس **نگاہِ حسرت آگیں** سے نہایت تنگ ہوں ۔۔۔ ہاتھ اٹھتا ہی نہیں مجھ پر کسی جلاّد کا (اکبر، ج ۲، ص ۹)

رہیو مت غافل **نگاہِ حسرت آلود** اس کی سے ۔۔۔ پہنچے وقتِ جاں کنی گر اپنے تو رنجور تک

(سودا، ج ۱، ۲۵۵)

اے وائے غفلتِ **نگہِ شوق**! ورنہ یاں ۔۔۔ ہر پارہ سنگ لختِ دل کوہِ طور تھا (غالب، ۱۹)

چھپتی نہیں ہے یہ **نگہِ شوق** ہم نشیں! ۔۔۔ پھر اور کس طرح انہیں دیکھا کرے کوئی (اقبال، ۱۲۸)

یک **نگاہِ صاف**، صد آئینۂ تاثیر ہے ۔۔۔ ہے رگِ یاقوت، عکسِ خطِّ جامِ آفتاب (غالب، ص ۳۴)

گر نہیں یہ کہ برتتا ہے وہ ظاہر داری ۔۔۔ کیوں **نگاہِ غلط انداز** ادھر کرتا ہے؟ (شیفتہ، ۱۸۰)

تجھ **نگاہِ گرم** کی حسرت سے دل مارے ہے جوش ۔۔۔ رات کو دیکھوں ہوں میں جب شمع و پروانے میں دھوم

(سودا، ج ۱، ۲۷۷)

کی اک **نگاہِ گرم**، جہاں ان سے مل گئے ۔۔۔ عاشق کو دلبروں سے سلام و پیام کیا (میر، ج ۳، ۳۳)

گرچہ آب از سایہ اش چون ابر رحمت می چکد　از نگاہِ گرم آتش در جہان افکندہ بود (صائب، ص۴۰۵)

نگین: نگینہ، باقیمتی چیز سے کنایہ۔ **نگینِ دل، نگینِ داغِ دل**: دونوں تراکیب میں نگیں سے مراد زخمِ دل ہے جو ایک نگین جیسا چمکتا ہے:

نگینِ دل پہ جسے نقشِ خاکساری ہے　کہاں ہے ذوق اسے اپنے نام ہونے کا (سراج، ص۲۹۸)

مجھ **نگینِ داغِ دل** پر نقش ہے حرفِ وفا　عشق کی امت میں ہوں مہرِ نبوت کی قسم (سراج، ص۴۶۴)

نمازِ عشق: عشق کی نماز، مرکبِ اضافی محراب، کعبہ، نماز میں مراعاۃ النظیر کی خوبی ہے جو عشق میں روحانی کیفیت پیدا کرتے ہیں:

محرابِ تیغ دوست سلامت رہے مدام　کعبے میں کب میں جا کے پڑھوں گا **نمازِ عشق** (سودا، ج۱، ۲۴۸)

نوائے شوق، نوائے غم آلود، نوا: آواز، شوق سے آواز، دکھی آواز، دونوں کا رتبہ اقبال کے ہاں ایک جیسا بلند ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں　غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں (اقبال، ۳۴۵)

مری **نوائے غم آلود** ہے متاعِ عزیز　جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد (اقبال، ۷۵۴)

نوبہارِ حسن: نوجوانی کا حسن، جو نوبہار سے تشبیہ دی گئی ہے، وجہ شبہ تازگی ہے، مرکبِ اضافی:

اس نوبہارِ حسن کو بدنام مت کرو!　تھی شیفتہ کے پہلے ہی شورش دماغ میں (شیفتہ، ۱۳۴)

نہال: تازہ لگایا ہوا پود۔ ا۔ **نہالِ حسن**: طراوتِ حسن کا اشارہ، **نہالِ خواہش**: نہال جیسی خواہش جو رشد و نما پاتی ہے، مرکبِ اضافی ہیں:

فسانہ شاخ در شاخ اس نہالِ حسن کے غم کا　کہاں اے میر بے برگ و نوا اتمام کرے اب (میر، ج۲، ۱۰۴)

دل داغ کب نہ دیکھا، جی بار کب نہ پایا　کیا کیا نہالِ خواہش پھولا پھلا کیا ہے (میر، ج۲، ۳۵۵)

نیشِ غمِ دوران: زمانے کی مصیبت اور سختی سے کنایہ ہے، دو مرکبِ اضافی پر مشتمل ہے:

ترے خونابہ کش **نیشِ غمِ دوراں** سے ایمن ہیں　نہ دیکھا نیشتر مارے کوئی، یاقوت کی رگ پر (قائم، ج۱، ۷۵)

وادیِ حسرت: حسرت کو وسعت میں وادی سے تشبیہ دی گئی ہے:

جب کہ نقشِ مدعا ہووے نہ جز موجِ سراب　**وادیِ حسرت** میں پھر آشفتہ جولانی عبث (غالب، ص۳۶)

وارفتگانِ عشق: وارفتہ: بے حال و کمزور، عشق میں ہارنے والوں سے کنایہ، مرکبِ اضافی:

مرنے پہ جان دیتے ہیں وارفتگانِ عشق　ہے میر راہ و رسم دیارِ وفا کچھ اور (میر، ج۲، ۱۴۰)

وحدتخانۂ آئینۂ دل: وحدت الوجود سے کنایہ ہے، دل کو آئینہ سے تشبیہ دی گئی ہے، مراد یہ ہے کہ دلِ صاف وحدت الوجود کا مرکز ہے:

نگاہِ چشمِ حاسد وام لے، اے ذوقِ خود بینی   تماشائی ہوں، وحدتخانۂ آئینۂ دل کا (غالب، ۱۸)

ورقِ دل: ورق: برگ، کاغذ. ورق جیسا دل. پریشان دل سے کنایہ۔ مرکبِ اضافی ہے:

مصحفی نام ہے دیوان کا، ہاں ہیں تو سہی   **ورقِ دل** کی طرح چند پریشاں کاغذ (مصحفی، ج ۱، ص ۱۸۷)

ہجوم: ناگاہ کسی چیز پر حملہ آور ہونا، فارسی میں انبوہ کرنا کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ (۳۱۹) **ہجومِ آہ، ہجومِ انتظار، ہجومِ ناامیدی، ہجومِ یاس:** آہ، انتظار، ناامیدی اور یاس میں جو تکلیف دہ بوجھ ہوتا ہے اس کو ہجوم کہا گیا ہے۔ مرکبِ اضافی ہیں:

گھیر لی ہے ہم کوں آتش بازیِ غم نے سراج   شمعِ مجلس ہیں **ہجومِ آہ** کے ٹوٹوں میں ہم (سراج، ص ۴۶۹)

دیدنی تھا ہجر کی شب وہ **ہجومِ انتظار**   اور دیکھا ہی نہیں کچھ دیدۂ بیدار نے (اکبر، ج ۲، ص ۲۶۷)

بس ہجومِ ناامیدی، خاک میں مل جائے گی   ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے (غالب، ۳۰۵)

سینہ و دل حسرتوں سے چھا گیا   بس **ہجومِ یاس** ! جی گھبرا گیا (درد، ۱۲۹)

ہفتاد و دو ملّت: اس کے معنی بہتر فرقے ہیں، چونکہ اہلِ اسلام میں اسلامی مذہب کے بہتر فرقے مانے گئے ہیں۔ (۳۲۰) مراد مختلف مذہب، فرقے اور رسومات ہیں۔ (۳۲۱)

عشق وہ گھر ہے جہاں **ہفتاد و دو ملّت** کو راہ   تنگ جوں دیر و حرم کب درد ہے اس درگاہ کا (سودا، ج ۱، ۵۵)

آنکھ مل جاتی ہے **ہفتاد و دو ملت** سے تری   ایک پیمانہ ترا سارے زمانے کے لیے (اقبال، ۱۲۶)

جنگ ہفتاد و دو ملت ہمہ را عذر بنہ   چون ندیدند حقیقت رہ افسانہ زدند (حافظ، ص ۱۲۵)

ہفت اقلیم: زمین پر سات رہائشی علاقے۔ قدما کے ہاں ان کے ہر ایک حصے کا سیارات سے رابطہ ہے۔ (۳۲۲) سارے ممالک سے کنایہ ہے۔ (۳۲۳)

انتظام و قبضۂ دنیا نہیں ہے جب سپرد   گوشِ دل پھر کیوں سنے غوغائے **ہفت اقلیم** کو (اکبر، ج ۲، ص ۲۳۲)

کیست ممدوح بلبل اندر باغ   پہلوان پادشاہ **ہفت اقلیم** (مجیر بیلقانی، ص ۳۴۵)

ہم آغوشِ عکس: ہم آغوش: باہم گلے سے ملنا. دو تصویروں کا سامنا ہونا. سودا محبوب کی تصویر کو اپنا رقیب سمجھتا ہے، عشقِ حقیقی میں شرک کا اشارہ ہے: دوسری حالت میں آئینہ سے مراد دل ہے، مرکبِ اضافی:

توڑوں یہ آئنہ کہ ہم آغوشِ عکس ہے   ہووے نہ مجھ کو پاس جو تیرے حضور کا (سودا، ج ۱، ۳۶)

ہیکلِ لختِ دل: ہیکل: شکل، صورت۔ لخت: ٹکڑا۔ دل کو ہیکلِ لخت سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دلِ صاف اور پاک سے کنایہ ہے:

ہیکلِ لختِ دل میں حرفِ وفا   مرشدِ عشق کی عنایت ہے (سراج، ص ۵۷۸)

یاقوت: ایک قسم کا قیمتی پتھر جو جواہرات کی ایک قسم ہے۔ نفس کا جوہر ہے جو برائیوں سے پاک ہو (۳۲۴) فارسی شاعری میں یاقوت سے یہ تراکیب بنی ہیں: یاقوتِ آبدار، یاقوتِ آتش مشرب، یاقوتِ آتشین، یاقوتِ احمر، یاقوت القلوب، یاقوتِ خام، یاقوتِ خاموش، یاقوتِ دریائی، یاقوتِ روان، یاقوت روح پرور، یاقوتِ زرد، یاقوتِ سرخ، یاقوتِ شکر بار، یاقوتِ فام، یاقوتِ قدح، یاقوتِ گویندۂ راز، یاقوتِ لعل سای، یاقوت ناب وغیرہ ـ اردو غزلیات میں، **یاقوتِ جگر سوختہ**، **یاقوتِ دل**، **یاقوتِ لب**: جگر سوختہ اور دل کو قیمتی ہونے کے لحاظ سے یاقوت سے تشبیہ دی گئی ہے، تیسرے میں لب کو سرخی میں یاقوت سے تشبیہ دی گئی ہے، مرکب اضافی ہیں:

یاقوتِ جگر سوختہ پاتا نہیں قیمت   لب پر تجھے مسی کا لگانا نہیں اچھا (شاہ نصیر، ج ۱، ۲۵۳)

بن دوست اس متاع کا کوئی مشتری نہیں   **یاقوتِ دل** میں آہ کے موسیں ہوا شگاف (سراج، ص ۴۳۶)

جو تجھ **یاقوتِ لب** کا خط ہوا مشہور عالم میں   رہا یاقوت خط لے کر اپس کا جگ میں ہو حیراں (ولی، ص ۱۷۳)

یمِ عشق: یم: سمندر۔ عشق کو وسعت میں یم سے تشبیہ دی گئی ہے، مرکب اضافی۔ موج، یم، ساحل اور سفینہ میں مراعاۃ النظیر ہے:

لطمۂ موجِ **یمِ عشق** سے ساحل پہ لگا   دیکھنا ان کا سفینہ نہ بھنور تک پہنچے (شاہ نصیر، ج ۳، ۳۱۹)

حوالہ جات

۱۔فرہنگِ عمید،ذیلِ آب
۲۔فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبان اردو،ذیل آب
۳۔فرہنگِ اساطیر واشاراتِ داستانی درادبیاتِ فارسی،ذیلِ آب
۴۔دائرۃ المعارف بزرگِ اسلامی،ج ا،ذیلِ آب
۵۔انیس اشفاق،اردوغزل میں علامت نگاری،ص ۱۰۷
۶۔فرہنگِ معین،ذیلِ آب
۷۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی،ذیلِ آب
۸۔فرہنگِ واژہ ہای غزلیاتِ سعدی،ذیلِ آب
۹۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ،ذیل،آب
۱۰۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ،ذیلِ آتش ناک
۱۱۔فرہنگِ آنندراج،ج ا،ذیل آب آتش ناک
۱۲۔فرہنگ نامہ شعری،ج ا،ذیل آب آتش ناک
۱۳۔فرہنگِ لغات وتعبیرات دیوانِ خاقانی شروانی،ج ا،ذیل آب آتش ناک
۱۴۔نوراللغات،ج ا،ذیل آب
۱۵۔فرہنگِ اشعار صائب،ج ا،ذیل آبِ تیغ
۱۶۔فرہنگ نامۂ شعری،ج ا،ذیلِ آب حسرت
۱۷۔فرہنگِ اشعار صائب،ج ا،ذیلِ آب حسرت
۱۸۔نوراللغات،ج ا،ذیل آب دیدہ
۱۹۔ایضاً،ذیلِ آبِ گریہ
۲۰۔فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبانِ اردو،ذیلِ آبلہ
۲۱۔رفیع الدین ہاشمی،تجزیۂ کلام غالب،ص ۸۳
۲۲۔فرہنگ نامۂ شعری،ذیلِ آبلۂ دل
۲۳۔فرہنگِ معین،ذیلِ آتش

۲۴۔ فرہنگِ واژہ ہای غزلیات سعدی، ج۱، ذیل آتش
۲۵۔ فرہنگِ آنندراج، ج۱، ذیل آتش دل
۲۶۔ فرہنگ نامہ کنایہ، ذیل آتش دل
۲۷۔ فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل آتشِ غم
۲۸۔ نورالغات، ج۱، ذیلِ آتش
۲۹۔ عبادت بریلوی، غالب کا فن، ص ۱۹۰
۳۰۔ برہانِ قاطع، ج۱، ذیلِ آستر
۳۱۔ فرہنگِ معین، ذیلِ آستین
۳۲۔ فرہنگِ نوربخش، ج۱، ذیلِ آغوش
۳۳۔ فرہنگِ دہ ہزار واژہ از دیوان حافظ، ذیلِ آغوش
۳۴۔ فرہنگِ واژہ ہای غزلیات سعدی، ج۲، ذیلِ آفتاب
۳۵۔ فرہنگِ سخن، ج۱، ذیل آماجگاہ
۳۶۔ فرہنگِ عمید، ذیلِ آہ
۳۷۔ کرم حیدری، اردو غزل کے تاروپاد، مقالہ مشمولہ نیرنگ خیال، ص ۱۰۰
۳۸۔ محمد ذوقی شاہ، اسرارالٰہی، سردلبران، ص ۷۰
۳۹۔ فرہنگِ واژہ ہای حافظ، ذیلِ آہ
۴۰۔ فرہنگِ واژہ ہای سعدی، ج۱، ذیل آہ
۴۱۔ فرہنگِ آصفیہ، ج۱، ذیلِ آہ سرد
۴۲۔ فرہنگِ آصفیہ، ج۱، ذیل آہ سوزان
۴۳۔ فرہنگ نامہ شعری، ج۱، ذیلِ آہ شرربار
۴۴۔ فرہنگِ اقبال، ذیلِ آہ صبحگاہی
۴۵۔ نوراللغات، ج۱، ذیل آہ
۴۶۔ فرہنگ نامہ شعری، ج۱، ذیل باد
۴۷۔ فرہنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ص ۹
۴۸۔ فرہنگ لغات وتعبیرات دیوان خاقانی، ج۲، ذیلِ آہ

۴۹۔ظہیر صدیقی، فارسی غزل اوراس کا ارتقا،ص ۳۸۹
۵۰۔فرہنگِ سخن، ج ا، ذیل اخگر
۵۱۔فرہنگ نامہ شعری، ج ا، ذیل آہوی حرم
۵۲۔فرہنگ نامہ شعری، ج ا، ذیل آہوی ختن
۵۳۔فرہنگِ آنندراج، ج ا، ذیل آہوی ختن
۵۴۔فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبان اردو، ذیلِ آب
۵۵۔سید عبداللہ، فارسی زبان وادب، ص ۵۵
۵۶۔آفتاب حسین شاہ، اردو غزل کا علامتی نظام، ص ۳۱
۵۷۔محمد ذوقی شاہ، اسرارِ الٰہی، سردلبران، ص ۲۹۴
۵۸۔فرہنگِ واژہ ہای غزلیات سعدی، ج ا، ذیلِ آئینہ
۵۹۔سعداللہ کلیم، اقبال کے مشبہ اور مستعار بہ، مقالہ اقبال بحیثیت شاعر، مرتبہ رفیع الدین ہاشمی، ص ۴۳۰، ۴۳۱
۶۰۔ایضاً، ایضاً، ص ۴۲۰۔۴۳۲
۶۱۔نوراللغات، ج ا، ذیل آئینہ
۶۲۔فرہنگِ آصفیہ، ج ا، ذیل آئینۂ رخ
۶۳۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل آئینہ
۶۴۔خلیفہ عبدالحکیم، تشبیہات رومی، ص ۱۳، ۱۴
۶۵۔فرہنگِ سخن، ج ا، ذیل آیہ
۶۶۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل آئینہ
۶۷۔فرہنگ واژہ ہای فارسی درزبان اردو، ذیل الف
۶۸۔محمد ذوقی شاہ، اسرارالٰہی، سردلبران، ص ۴۱
۶۹۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ا، ذیل ابرو
۷۰۔فرہنگ واژہ نمای حافظ، ذیل ابرو
۷۱۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل ابرو
۷۲۔نوراللغات، ج ۳، ذیل طاق
۷۳۔فرہنگِ نفیس، ج ا، ذیل ابرو

۷۴۔ایضاً

۷۵۔فرہنگِ آنندراج، ج۱، ذیل ارباب وفا

۷۶۔ برہانِ قاطع، ج۱، ذیل ارژنگ

۷۷۔نوراللغات، ج۱، ذیل استخارہ

۷۸۔فراق گورکھپوری، غزل کیا ہے، مقالہ مشمولہ نیرنگ خیال، ص ۹۵

۷۹۔فرہنگ نامہ شعری، ج۱، ذیلِ اشک آستین

۸۰۔فرہنگِ اقبال، ذیلِ اشک سحری

۸۱۔نوراللغات، ج۱، ذیل اطلس

۸۲۔فرہنگ نامۂ کنایہ، ذیل اکسیر

۸۳۔فرہنگِ آنندراج، ج۱، ذیل انبساط

۸۴۔محمد ذوقی شاہ، اسرارالٰہی، سر دلبران، ص ۱۶

۸۵۔فرہنگِ سخن، ج۱، ذیل اوراق

۸۶۔آغا محمد باقر، بیانِ غالب، ص ۶۲

۸۷۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل بادہ

۸۸۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ، ج۱، ذیل باغ

۸۹۔فرہنگِ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج۱، ذیل باغ

۹۰۔دایرۃ المعارف تشیع، ج۳، ذیل باغ

۹۱۔سید عبداللہ، فارسی زبان وادب، ص ۶۰، ۶۱، ۸۳

۹۲۔آفتاب حسین شاہ، اردو غزل کا علامتی نظام، ص ۳۱

۹۳۔فرہنگ واژہ ہای ایہامی در اشعار حافظ، ذیل باغ

۹۴۔فرہنگ نامۂ شعری، ج۱، ذیل باغ

۹۵۔انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۱۰۳

۹۶۔نوراللغات، ج۱، ذیل برق

۹۷۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل برق

۹۸۔نوراللغات، ج۱، ذیلِ برقِ نگہ

۱۹۹۔ محمد مصطفیٰ صابری، غالب اور تصوّف، حصہ اصطلاحات تصوف

۱۰۰۔ محمد ذوقی شاہ، اسرارالٰہی، سردلبران، ص ۱۱۰

۱۰۱۔ فرہنگِ اصطلاحاتِ قرآن، ذیلِ تقدیر

۱۰۲۔ نوراللغات، ج ۱، ذیلِ پنجۂ خورشید

۱۰۳۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۲، ذیل پنجۂ تاک و پنجۂ مرجان

۱۰۴۔ فرہنگِ کلام میر، ذیل پنجۂ مژگاں

۱۰۵۔ فرہنگ نامۂ شعری، ج ۱، ذیلِ پیراہنِ صبح

۱۰۶۔ محمد ذوقی شاہ، ایضاً، ص ۲۱

۱۰۷۔ ایضاً، ایضاً، ص ۱۱۵

۱۰۸۔ نوراللغات، ج ۱، ذیل تار

۱۰۹۔ ایضاً، ذیل تار

۱۱۰۔ محی الدین غازی اجمیری، مصطلحات علوم وفنون عربیہ، ص ۹۵

۱۱۱۔ فرہنگِ سخن، ج ۳، ذیل تف

۱۱۲۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل تلخابہ

۱۱۳۔ محمد ذوقی شاہ، ایضاً، ص ۱۱۸

۱۱۴۔ فرہنگِ سخن، ج ۳، ذیل توسن

۱۱۵۔ نوراللغات، ج ۱، ذیل تیر

۱۱۶۔ فرہنگِ دہ ہزار واژہ از دیوان حافظ، ج ۱، ذیل تیر مژہ

۱۱۷۔ آغا محمد باقر، بیانِ غالب، ص ۶۶

۱۱۸۔ وارث ہندی، زبان وبیان، ص ۴۴۔ ۴۹

۱۱۹۔ فرہنگِ کلام میر، ص ۸۷

۱۲۰۔ فرہنگِ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ۱، ذیل تیغ

۱۲۱۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل تیغ آفتاب

۱۲۲۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۲، ذیل تیغ خم

۱۲۳۔ فرہنگِ نامہ شعری، ج ۱، ذیل جاروب مژہ

۱۲۴۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیراتِ عرفانی،ذیل،جام
۱۲۵۔فرہنگِ واژہ نای حافظ،ذیلِ جام
۱۲۶۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعارِ حافظ،ذیلِ جام
۱۲۷۔نوراللغات،ج۱،ذیل جرس
۱۲۸۔محمد ذوقی شاہ،اسرارالٰہی،سرِ دلبران،ص ۱۲۶
۱۲۹۔فرہنگِ آصفیہ،ج۲،ذیل جنس
۱۳۰۔فرہنگِ کلام میر،ذیل چادرمہتاب
۱۳۱۔حالی،صنف غزل کے بارے میں نقادان،فن کا اظہارِ خیال،مشمولہ رسالۂ نقوش،ص ۵۶۸
۱۳۲۔فرہنگِ نوربخش،ج۱،ذیل ذقن
۱۳۳۔فرہنگِ نوربخش،ج۱،ذیل زنخدان
۱۳۴۔سیدعبداللہ،فارسی زبان وادب،ص ۵۵
۱۳۵۔برہانِ قاطع،ج۲،ذیل چراغ سحری
۱۳۶۔فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبانِ اردو،ذیل چ
۱۳۷۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی،ذیلِ چراغ عقل
۱۳۸۔فرہنگِ سخن،ج۳،ذیل چرخ
۱۳۹۔فرہنگِ معین،ذیل چرخ اطلس
۱۴۰۔فرہنگ نامہ شعری،ج۱،ذیل چرخ نہم
۱۴۱۔فرہنگِ کلامِ میر،ذیل چرخ ہفتمین
۱۴۲۔فرہنگ نامہ شعری،ذیلِ چشم
۱۴۳۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات،سعدی،ج۱،ذیل چشم
۱۴۴۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ،ذیل چشم
۱۴۵۔فرہنگ نامہ شعری،ج۱،ذیل چشمِ سخن گو
۱۴۶۔فرہنگ نامہ شعری،ج۱،ذیل چشمِ فلک
۱۴۷۔فرہنگ نامہ شعری،ج۱،ذیل چشمِ میگون
۱۴۸۔فرہنگِ دہ ہزار واژہ از دیوان حافظ،ج۱،ذیل چشمِ نرگس

۱۴۹۔ فرہنگِ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ۱، ذیل چمن

۱۵۰۔ فرہنگِ واژہ نمای حافظ، ذیل چمن

۱۵۱۔ محی الدین غازی اجمیری، مصطلاحات علوم وفنون عربیہ، ص ۱۳۱

۱۵۲۔ ایضاً، ایضاً، ص ۳۱

۱۵۳۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۲، ذیلِ حسن سبز

۱۵۴۔ آغا محمد باقر، بیانِ غالب، ص ۸۴

۱۵۵۔ فرہنگ نامہ شعری، ذیلِ آئینہ

۱۵۶۔ دایرۃ المعارف تشیع، ج ۷، ذیل خار مغلیان

۱۵۷۔ محمد مصطفیٰ صابری، غالب اور تصوف، حصہ اصطلاحات تصوف

۱۵۸۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل خدنگ

۱۵۹۔ محمد غازی خان، ص ۱۶۱

۱۶۰۔ حامد حسن قادری، نقد ونظر، ص ۲۲۷، ۲۲۸

۱۶۱۔ محمد اسلم قریشی، کچھ اردو غزل کے بارے میں، مقالہ مشمولہ نیرنگ خیال، ص ۶۹

۱۶۲۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل خط ریحان

۱۶۳۔ فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ، ص ۵۲۳

۱۶۴۔ فرہنگِ نوربخش، ج ۲، ذیلِ خط سبز

۱۶۵۔ برہانِ قاطع، ج ۲، ذیل خط سبز

۱۶۶۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل خط سیاہ

۱۶۷۔ برہانِ قاطع، ج ۲، ذیل خط سیاہ

۱۶۸۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیل خط مشکبار

۱۱۶۹۔ رفیع الدین بلخی، تجزیہ کلام غالب، ص ۱۳۰

۱۷۰۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۳، ذیل سبزۂ خوابیدہ

۱۷۱۔ خلیل الرحمٰن داؤدی، مقدمہ دیوان درد، ص ۹۷

۱۷۲۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۱، ذیلِ خمیازہ

۱۷۳۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۲، ذیلِ خورشید لب بام

۱۷۴۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ،ذیلِ خون

۱۷۵۔نوراللغات،ج ا،ذیلِ خون

۱۷۶۔فرہنگ نامہ شعری،ج ا،ذیل خیمۂ افلاک

۱۷۷۔فرہنگ لغات وکنایات مسعود سعد سلمان،ذیل خیمۂ شب

۱۷۸۔نوراللغات،ج ۳،ذیل دامان

۱۷۹۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی،ج ۲،ذیل دامان

۱۸۰۔نوراللغات،ج ۳،ذیل دامن

۱۸۱۔ایضاً

۱۸۲۔عابد علی عابد،البیان،ص ۶۰

۱۸۳۔نوراللغات،ج ۳،ذیل دخت

۱۸۴۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی،ج ۲،ذیل دست

۱۸۵۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ،ذی دست

۱۸۶۔نوراللغات،ج ۳،ذیل دست

۱۸۷۔فرہنگِ کلام میر،ص ۵۲

۱۸۸۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی،ج ۲،ذیل دل

۱۸۹۔فرہنگِ واژہ نامی حافظ،ذیلِ دل

۱۹۰۔نوراللغات،ج ۳،ذیلِ قمری

۱۹۱۔فرہنگِ آنندراج،ج ۳،ذیل دودِ دل

۱۹۲۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ،ذیلِ دودِ دل

۱۹۳۔فرہنگِ واژہ ہای غزلیات سعدی،ج ۲،ذیل دیدہ

۱۹۴۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ،ذیل دیدہ

۱۹۵۔فتح ملک،اقبال کی غزل،مقالہ مشمولۂ رسالۂ فنون،ص ۲۸۷

۱۹۶۔فرہنگِ آنندراج،ج ۳،ذیل ردای نیل

۱۹۷۔فرہنگِ سخن،ج ۴،ذیل رگ

۱۹۸۔آغا محمد باقر،بیانِ غالب،ص ۶۷

۱۹۹۔ سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، ص ۲۱۱

۲۰۰۔ آزاد بلگرامی، ص ۵۲

۲۰۱۔ فرہنگِ نور بخش، ج ۱، ذیل زلف

۲۰۲۔ فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیلِ زلف

۲۰۳۔ یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۱۳۹

۲۰۴۔ فرہنگ واژہ ہای غزلیات سعدی، ج ۲، ذیل زلف

۲۰۵۔ فرہنگِ واژہ نمای حافظ، ذیل زلف

۲۰۶۔ فرہنگِ سخن، ج ۵، ذیل زنگار

۲۰۷۔ نور الغات، ج ۳، ذیل زہر

۲۰۸۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۳، ذیل زہر چشم

۲۰۹۔ فرہنگ سخن، ج ۵، ذیل زہرہ جبین

۲۱۰۔ نور اللغات، ج ۳، ذیل زہرہ

۲۱۱۔ فرہنگِ اشعارِ صائب، ج ۲، ذیل ستارہ سوختہ

۲۱۲۔ نور اللغات، ج ۴، ذیل سرشک

۲۱۳۔ فرہنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل سرشک خونین

۲۱۴۔ فرہنگ واژہ ہای غزلیات سعدی، ج ۲، ذیل سرو

۲۱۵۔ آغا محمد باقر، بیانِ غالب، ص ۴۰

۲۱۶۔ فرہنگِ آصفیہ، ج ۳، ذیل سیفِ زبان

۲۱۷۔ فرہنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل شراب

۲۱۸۔ حامد حسین قادری، نقد ونظر، ص ۲۱۹، ۲۲۰

۲۱۹۔ نور اللغات، ج ۳، ذیل شعلہ

۲۲۰۔ ایضاً، ایضاً

۲۲۱۔ فرہنگ نامہ شعری، ج ۲، ذیل شعلۂ دل

۲۲۲۔ فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ۲، ذیل شمشیر

۲۲۳۔ آفتاب حسین شاہ، اردو غزل میں علامتی نظام، ص ۳۱

۲۲۴۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل شمع

۲۲۵۔سعداللہ کلیم، اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار بہ، اقبال بحیثیت شاعر، ص ۴۳۸

۲۲۶۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ۲، ذیل شمع

۲۲۷۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ، ذیل شمع

۲۲۸۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی اشعار حافظ، ذیل شمع

۲۲۹۔فرہنگ نامہ شعری، ج ۲، ذیل شیشۂ جان

۲۳۰۔نوراللغات، ج ۳، ذیل شیشہ

۲۳۱۔فرہنگ نامۂ شعری، ج ۲، ذیل شیشۂ ناموس

۲۳۲۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ۲، ذیلِ صحرا

۲۳۳۔نوراللغات، ج ۳، ذیل صنوبر

۲۳۴۔فرہنگ نامہ شعری، ج ۲، ذیلِ صید حرم

۲۳۵۔فرہنگِ نور بخش، ج ۳، ذیلِ طرہ

۲۳۶۔نوراللغات، ج ۳، ذیلِ طفل

۲۳۷۔ایضاً، ایضاً، ذیلِ طول

۲۳۸۔شہیدی، شرح لغات ومشکلات دیوان انوری، ص ۲

۲۳۹۔فرہنگ نامہ شعری، ج ۳، ذیلِ غبارِ دل

۲۴۰۔فرہنگِ لغات وتعبیراتِ خاقانی، ذیلِ قبای گل

۲۴۱۔فرہنگِ آصفیہ، ج ۳، ذیلِ قبلۂ حاجات

۲۴۲۔فرہنگِ کلام میر، ذیلِ قبلۂ حاجات

۲۴۳۔نوراللغات، ج ۳، ذیل قلزم

۲۴۴۔فرہنگِ لغات وتعبیرات مثنوی، ج ۷، ذیلِ قلزم

۲۴۵۔شہیدی، ایضاً، ص ۵۴

۲۴۶۔انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۱۵۰

۲۴۷۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل کعبہ

۲۴۸۔محمد مصطفیٰ صابری، ، غالب اور تصوف، حصہ اصطلاحات تصوف

۲۴۹۔فرہنگِ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ،ص۴۹۲

۲۵۰۔فرہنگِ آنندراج،ج ۵،ذیل کعبۂ جان

۲۵۱۔فرہنگِ لغات وتعبیرات دیوان خاقانی شروانی،ج ۱،ذیل کعبۂ جان

۲۵۲۔فرہنگ نامہ شعری،ج ۳،ذیل کعبۂ جان

۲۵۳۔نوراللغات،ج ۴،ذیل کعبہ

۲۵۴۔فرہنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی،ذیل کعبۂ دل

۲۵۵۔فرہنگِ آصفیہ،ج ۳،ذیل کف افسوس

۲۵۶۔نوراللغات،ج ۴،ذیل کلک

۲۵۷۔رفیع الدین بلخی،تجزیۂ کلام غالب،ص ۱۸۰

۲۵۸۔فرہنگِ لغات وتعبیرات دیوان خاقانی شروانی،ج ۲،ذیل کمند زلف

۲۵۹۔فرہنگِ نوربخش،ج ۱،ذیلِ کمندِ زلف

۲۶۰۔فرہنگ نامۂ شعری،ج ۳،ذیلِ کنجِ غم

۲۶۱۔نوراللغات،ج ۴،ذیلِ گردن

۲۶۲۔فراق گورکھپوری،اردو غزل گوئی،ص ۲۳

۲۶۳۔نوراللغات،ج ۴،ذیل گریہ

۲۶۴۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی،ج ۳،ذیلِ گل

۲۶۵۔فرہنگ واژہ نمای حافظ،ذیل گل

۲۶۶۔سید عبداللہ،فارسی زبان وادب،ص ۶۰۔۸۹

۲۶۷۔ظہیر احمد صدیقی،فارسی غزل اوراس کا ارتقا،ص ۸۵

۲۶۸۔انیس اشفاق،اردو غزل میں علامات نگاری،ص ۱۷۰

۲۶۹۔یوسف حسین خان،اردو غزل،ص ۱۹۳،۱۹۴

۲۷۰۔محمد ذوقی شاہ،اسرارالٰہی،سردلبران،ص ۳۰۸

۲۷۱۔فرہنگِ لغات وتعبیرات خاقانی،ج ۲،ذیلِ گوہر شب چراغ

۲۷۲۔فرہنگِ سخن،ج ۶،ذیل گوہر

۲۷۳۔نوراللغات،ج ۴،ذیل گوہر

۲۷۴۔ محمد ذوقی شاہ، اسرار الٰہی، سردلبران، ص ۳۰۹

۲۷۵۔ فرہنگِ واژہ ہای غزلیات سعدی، ج ۳، ذیل لب

۲۷۶۔ فرہنگِ واژہ نمای حافظ، ذیل لب

۲۷۷۔ فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیلِ لبِ لعل

۲۷۸۔ فرہنگِ اقبال، ذیل لختِ دل

۲۷۹۔ فرہنگِ آنندراج، ج ۵، ذیل لعل لب

۲۸۰۔ نوراللغات، ج ۴، ذیل لوح

۲۸۱۔ عابد علی عابد، مقدمۂ ذوق، سوانح اور انتقاد، تنویر احمد علوی۔ ص ۵۳، ۵۴

۲۸۲۔ فرہنگ نامۂ شعری، ج ۳، ذیل محراب دل

۲۸۳۔ فرہنگ، اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، ذیل مرغ

۲۸۴۔ فرہنگِ لغات وتعبیرات مثنوی، ج ۸، ذیلِ مرغ

۲۸۵۔ فرہنگِ واژہ نمای غزلیات سعدی، ج ۳، ذیلِ مرغ

۲۸۶۔ فرہنگ، واژہ ہای ایہامی دراشعارِ حافظ، ذیلِ مرغ

۲۸۷۔ برہانِ قاطع، ج ۴، ذیلِ مرغِ دل

۲۸۸۔ فرہنگ نامۂ کنایہ، ذیلِ مرغِ سحر

۲۸۹۔ برہانِ قاطع، ج ۴، ذیلِ مرغِ سحر

۲۹۰۔ فرہنگِ آصفیہ، ج ۴، ذیلِ مشاطہ

۲۹۱۔ نوراللغات، ج ۴، ذیلِ مشک

۲۹۲۔ فرہنگِ سخن، ج ۷، ذیلِ معدن

۲۹۳۔ محمد مصطفیٰ صابری، غالب اور تصوف، ص ۱۰۲، ۱۰۳

۲۹۴۔ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۱۰۳

۲۹۵۔ یوسف حسین خان، اردو غزل، ص ۱۷۶، ۱۷۷

۲۹۶۔ فرہنگ لغات وتعبیرات مثنوی، ج ۸، ذیلِ موج

۲۹۷۔ نوراللغات، ج ۴، ذیلِ موج

۲۹۸۔ فرہنگ نامۂ شعری، ج ۳، ذیلِ موج

۲۹۹۔ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۲۱۲

۳۰۰۔ایضاً،ایضاً،ص۴۴

۳۰۱۔فرہنگِ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی،ذیلِ میخانہ

۳۰۲۔فرہنگ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ،ذیلِ میخانہ

۳۰۳۔آغا محمد باقر،بیانِ غالب،ص۱۰۷

۳۰۴۔فرہنگِ آصفیہ،ج۴،ذیلِ میرزائی گل

۳۰۵۔نوراللغات،ج۴،ذیل خون

۳۰۶۔ایضاً،ایضاً،ذیلِ ناخن

۳۰۷۔فرہنگ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ،ص۵۰۷

۳۰۸۔فرہنگِ سخن،ج۸،ذیلِ نالہ

۳۰۹۔نوراللغات،ج۴،ذیلِ نالہ

۳۱۰۔وارث سرہندی،زبان وبیان،ص۷۵

۳۱۱۔انیس اشفاق،اردوغزل میں علامت نگاری،ص۳۱۴

۳۱۲۔فرہنگ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ،ذیلِ ناموس

۳۱۳۔فرہنگِ آصفیہ،ج۴،ذیلِ نخل

۳۱۴۔فرہنگِ لغات وتعبیرات مثنوی،ج۹،ذیلِ نخل امید

۳۱۵۔فرہنگِ سخن،ج۸،ذیلِ نخل

۳۱۶۔فرہنگِ اشعارِ صائب،ج۲،ذیلِ نخلِ ماتم

۳۱۷۔فرہنگِ سخن،ج۸،ذیلِ نگار

۳۱۸۔فرہنگ نامۂ شعری،ج۱،ذیلِ پیرِ فلک

۳۱۹۔نوراللغات،ج۴،ذیلِ ہجوم

۳۲۰۔فرہنگِ آصفیہ ج۴،ذیلِ ہفتادودوملت

۳۲۱۔فرہنگِ سخن،ج۸،ذیل ہفتادودوملت

۳۲۲۔فرہنگِ اشعار مسعود سعد سلمان،ذیلِ ہفت اقلیم

۳۲۳۔فرہنگ نامہ کنایہ،ذیلِ ہفت اقلیم

۳۲۴۔فرہنگِ نوربخش،ج۴،ذیلِ یاقوت

حاصل مطالعہ

اردو غزلیات تلمیحات وتراکیب سے بجی ہوئی ہیں۔سب سے زیادہ تلمیحات فارسی شاعری سے لی گئی ہیں جن میں ساٹھ فیصد کے قریب اسلامی تلمیحات،تیس فیصد کے قریب ایرانی اور تقریباً دس فیصد سامی تلمیحات ہیں. اسلامی او رسامی تلمیحات فارسی شاعری سے اردو غزلیات میں داخل ہوئی ہیں۔یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ اگر چہ ساٹھ فیصد اسلامی تلمیحات موجود ہیں لیکن اس کی وجہ اردو غزل گوشعرا مسلماں ہونے کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک اور اہم وجہ یہ ہے کہ اردوشعرا فارسی شاعری اور شعری صنائع بدائع سے متاثر تھے۔چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ تقریباً فارسی اور اردوشاعری کی تلمیحات سے علمِ حقیقی اور علمِ معانی کے لحاظ سے ایک جیسا استفادہ ہوا ہے اوران کی تعبیر بھی تقریباًایک ہی طرح ہوتی ہے۔

اردو غزل گوشعرا نے اکثراشعار میں تلمیحات کومحبوب کی سراپا نگاری کے لیے استعمال کیا ہے،بخاص طور پر محبوب کی آنکھ،ابرو،ادا،خال،زلف،منہ،لمبائی،نگاہ،ہاتھ،ہونٹ کے وصف کے لیے طرح طرح کی تلمیحات سے مدد لی گئی ہے۔اس سلسلے میں انھوں نے اسلامی تلمیحات کا بھی سہارالیا ہے۔یہاں تک کہ سراپا نگاری اور وصفِ عشق میں قرآنِ پاک کی سورت،آیت کو بھی نہیں چھوڑا ہے اور اسی طرح تحقیق سے یہ نتیجہ اخذ ہوا ہے کہ حقیقی اور مجازی معنی کے حوالے سے اکثر اردو غزل گوشعرا فارسی شعرامیں سے حافظ،سعدی،خاقانی،صائب اور مولانا متاثر ہوئے ہیں۔فرق اس بات میں ہے کہ بعض تلمیحات سے متعلق اردو غزلیات میں شدت محسوس ہوتی ہے۔خاص طور پر اسلامی تلمیحات کوانھوں نے عشقِ مجازی میں ایسے جوش وخروش سے استعمال کیا ہے کہ فارسی شاعری میں ہمیں وہ جذبات نہیں ملتے ہیں۔اس خصوصیت نے جوش وخروش سے ہٹ کر سفلی حیثیت اختیار کی ہے:

> ''شعرا کی تلمیحات کچھ مشترک سی ہیں یعنی وہی لٹے پٹے مضامین،معشوق کومسیحا بناڈالا ہے اوراپنے آپ کوموسیٰؑ اورحضرت خضر کے ساتھ عموماً گستاخانہ رویہ اختیار کیا ہے۔حضرت یعقوب کے حالات سے غم،سوگواری اوررونے،دھونے کے مضامین پیداہوگئے ہیں۔مختصر یہ کہ مقدس تلمیحات سے غزل کے سفلی مضامین پیداکیے ہیں۔''(عاصمہ فرحت،ص ۲۵)

اگر چہ اردوشعرا نے کسی قدر مبالغہ اور انتہا پسندی سے کام لیا ہے لیکن ان شعرا نے اسلامی تلمیحات سے عشقِ مجازی کے توسّط سے فنکارانہ رابطہ قائم کیا ہے اوران میں نئے معانی ڈالے ہیں اور یہ بات ان کے کمالِ شاعری کی نشاندہی کرتی

ہے۔

اردو غزلیات میں اکثر تلمیحات تشبیہ اور استعارے کے طور پر استعمال ہوئی ہیں۔اس کے علاوہ شعرا نے تلمیحات کو بروئے کار لاتے ہوئے اشعار میں مراعاۃ النظیر کے ذریعے حسن میں مزید اضافہ کردیا ہے۔ ہر ایک تلمیح میں تنوع کی گنجائش ہے۔ کہیں ایک تلمیح عشقِ مجازی کی صورت میں کہیں عشقِ حقیقی کی صورت میں کہیں شاعر کے درونی حالات کے بیان میں آتی ہے۔اور دوسرے تنوع شاعر کے کمال سے وابستہ ہے؛ چناں چہ دیکھا گیا تلمیحات کی نوعیت کو کسی خاص دور کے ساتھ وابستہ نہیں کرسکتے۔ ولی سے اقبال تک تلمیحات کا سفر جاری ہے،ان کے استعمال میں جو تنوع موجود ہے وہ مجازی معنوں میں پایا جاتا ہے اور یہ بات شاعر کی مہارت اور اس کے ذوق وموضوعِ شاعری سے وابستگی رکھتی ہے۔مثال کے طور پر تلمیح ''یوسف'' عارفانہ شاعری میں بھی آئی ہے اور مجازی عشق کے بیان میں بھی۔اردو غزلیات میں سب سے زیادہ تلمیحات آب حیات،حضرت آدم ؑ،اسکندر،بہزاد،پرویز،جامِ جم،مہِ نخشب،خضر،رستم،زلیخا،زمزم،سلیمان،شبِ یلدا،عیسیٰ، فرہاد، قیامت، کوثر، لیلی، مانی، مجنون، منصور، موسیٰ، نرگس، یعقوب اور یوسف آئی ہیں جن میں مختلف صنائع بدائع کا اظہار ہوا ہے۔

اردو شاعری میں وہ تلمیحات جن کی کی اہمیت فارسی شاعری سے زیادہ ابھرتی ہوئی نظر آتی ہیں یہ ہیں: چشمۂ حیات،چشمۂ حیواں،آبِ کوثر،احسن القصص،ارسطو،ابراہیم ادھم،اسکندر،آئینۂ اسکندر،سدِّ سکندر، افلاطوں، باغِ ارم، بدخشاں، بلقیس، بہرام، بہزاد، خسرو پرویز، تیمور،خضر،خلدِ بریں،زمزم،ساقیِ کوثر،تسبیح سلیمانی،صور اسرافیل،شیریں، طوبیٰ،عیدِ قربان،سوزنِ عیسیٰ،فردوس،کوہ کن،تیشۂ فرہاد،فریدوں،قاروں،محشر،کسریٰ،محملِ لیلیٰ،ناقۂ لیلیٰ،مانی،بیدِ مجنوں،پنجۂ مریم،اناالحق،منکر ونکیر،عصائے موسیٰ،لیلۃ القدر،نرگسِ مخمور۔

بعض غزل گو شعرا کی تلمیحات میں خاص رنگ نظر آتا ہے۔مثلاً ولی نے کثرت سے انوری،بوعلی سینا، جامی،عرفی، فخر رازی، فردوسی،نظیری جیسی ایرانی شخصیات کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا ہے۔سراج کے ہاں تلمیحات عارفانہ مضامین میں مستعمل ہیں۔

سودا اکثر اشعار میں تلمیحات کو صنعت کنایہ کے طور پر استعمال کرتا ہے۔میر کے ہاں ہر قسم کی تلمیح کثرت سے ملتی ہے۔اس نے تلمیحات کو دو انداز میں استعمال کیا ہے،ایک اپنی قنوطیت کے بیان میں اور دوسرے محبوب کی سراپا نگاری میں۔اس کے ہاں تلمیحات مجنون اور فرہاد سب سے زیادہ ملتی ہیں۔حاتم، مصحفی،شاہ نصیر اور آتش سب سے

زیادہ شیعی فرقے سے متعلق تلمیحات کو بروئے کار لائے ہیں۔ مومن نے اپنے عشق اور محبوب کی خصوصیات کے وصف میں تلمیحات سے استفادہ کیا ہے۔ ذوق کی شاعری میں یہ صنعتِ بدیع موازنہ کے لیے استعمال ہوئی ہے اور اکثر جگہوں پر ان میں صنعتِ تشبیہ اور استعارہ پائی جاتی ہے۔ غالب نے اس صنعتِ بدیع میں اپنا طنزیہ رنگ محفوظ رکھا ہے۔ بقول فرمان فتح پوری:

> ''غالب نے حضرت عیسیٰ، موسیٰ، خضر، ابراہیم، یوسف، زلیخا، منصور، فرہاد کو نشانۂ طنز بنایا ہے۔'' (فرمان فتح پوری، غزل اردو کی شعری روایت، ص۱۲۲۔۱۲۶)

حالی کے ہاں تلمیحات زیادہ تر دو انداز میں پیش ہوئی ہیں، ایک بیانیہ انداز میں اور دوسرے اخلاقی اور سبق آموز انداز میں۔ اکبر الہ آبادی نے آیات کا کثرت سے استعمال کیا ہے جن سے ان کا مقصد یہ تھا کہ سب مسلمان دینِ اسلام پر متحد ہو جائیں اور انگریزی تسلط سے نجات پائیں۔

اقبال کی بیشتر تلمیحات اسلامی ہیں جن میں سے کچھ قرآنی آیات پر مشتمل ہیں۔ کچھ احادیث پر، کچھ تاریخ اسلام، بالخصوص صحابۂ کرام سے تعلق رکھتی ہیں اور کچھ قرآنی قصوں پر۔ بقول نذیر احمد خان:

> ''اقبال نے صنعت تلمیح سے بہت زیادہ کام لیا ہے، اقبال کی تلمیحات میں مشہور تاریخی واقعات، اقوال، مشہور شاعروں، بزرگان دین، بزرگانِ سلف، خلفائے راشدین، آیاتِ قرآنی وغیرہ سب کی طرف نہایت موازون مقامات پر اشارے کیے گئے ہیں۔'' (نذیر احمد، اقبال کے صنائع بدائع، ص۱۰۳)

اردو غزلیات کی تراکیب میں سب سے زیادہ الفاظ آب، آتش، آہ، آئینہ، اشک، تار، تیغ، چشم، خط، دامن، رگ، شعلہ، شمع، غبار، کارواں، کعبہ، کمند، موج، نالہ نخل شامل ہیں جو مشبہ بہ یا مستعار منہ کے طور پر آئے ہیں۔ آب، آئینہ، باغ روشنی، امید اور نشاطیہ کیفیت پر شامل ہیں۔ آہ، اشک، غبار نالہ اور شمع سے المیہ رنگ چڑھتا ہے۔ تار، خط، رگ اور چشم، شاعر کی توجہ کو جزئیات کی طرف نشاندہی کرتے ہیں۔ آتش، تیغ اور شعلہ شاعر کی اندرونی غلیاں کی جھلکیوں کا ثبوت دیتے ہیں۔ دامن، کارواں، کمند، موج اور نخل شعر میں وسعت کو پھیلاتے ہیں۔ ایران کے فن پاروں میں سب سے زیادہ ''نخل'' مصوری میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے لیکن برصغیر میں نخل نے اردو شعرا کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے اور اس سے بہت تراکیب بنی ہیں۔

کعبہ بھی اشعار میں معنوی کیفیت ابھارتا ہے۔

سراج نے اپنی تراکیب میں سب سے زیادہ ''آہ'' اور ''دل'' کو استعمال کیا ہے۔ وہ ایک عارف ہے اور عارف کے لیے دل اور آہ ایک مرکزی خیال پر مبنی ہیں۔ سراج، شاہ نصیر اور غالب کی اکثر تراکیب میں ''الف'' کی بلند آواز دکھائی دے رہی ہے جس سے موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔

میر کے ہاں بے شمار فارسی تراکیب موجود ہیں۔ اس کی تراکیب میں اگرچہ آہ، اشک، بارِ گران، برشتہ، جنون، زخم، سوزندہ، غم، فراق، فقر جیسے الفاظ قنوطیت کا اظہار ہیں لیکن آستان، آسماں، باغ، حسن، خوش خوانی، خوش طالعی، دریا، سبز، نہال جیسے الفاظ ایک نشاطیہ لہجہ پیدا کرتے ہیں۔ میر کی تراکیب میں فنی حوالے سے ایک خوبی ہے کہ وہ ترکیب کے الفاظ میں حروف میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ یہ خصوصیت زیادہ تر دو یا چند الفاظ میں کسی حرف کی تکرار سے وجود میں آتی ہے۔ مثال کے طور پر ''ش'' کی تکرار آتش سرکش میں، جوش جنوں میں ج کی تکرار، چشمِ مروت میں م کی تکرار اور درختِ خواہش میں خ کی تکرار۔

شاہ نصیر کے ہاں فارسی کی نئی تراکیب کا ہجوم ہے۔ اس کی تراکیب میں نشاطیہ رنگ محسوس ہوتا ہے۔ آتش کی تراکیب میں نشاطیہ لہریں امنڈتی ہیں۔ ان میں سے بعض میں عارفانہ کیفیت شامل ہیں۔ مومن کی تراکیب خیال انگیز ہیں جو معنی اور فنی حوالے سے اعلیٰ رتبے پر فائز ہیں۔ بعض تراکیب دو سے زیادہ تراکیب پر مشتمل ہیں۔ اس کی ساری تراکیب ایک دوسرے سے بہتر ہیں۔ ان میں طرح طرح کی صنائعِ ادبی موجود ہیں۔ ظفر کے ہاں فارسی تراکیب کی کثرت ملتی ہے۔ وہ اکثر بیانِ عشقِ مجازی کے لیے آئی ہیں۔

ذوق اور ظفر کی تخلیقی تراکیب ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اور یہ بات بعض نقادوں کے اس خیال کی کہ جو ظفر کے اشعار ہیں وہی ذوق کے اشعار ہیں، انکار کرتی ہے۔

غالب کی فارسی تراکیب بہت عمدہ اور جدت کی حامل ہیں۔ ان سے اس کی وسعتِ فکر کا ثبوت ملتا ہے۔ ان کی تراکیب میں الفاظ آئینہ اور تمنا خاص مقام رکھتے ہیں۔ غالب نے آئینے کی علامت میں بھی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ یہاں ہم عبادت بریلوی کی رائے پر اکتفا کرتے ہیں:

> ''غالب نے ان [فارسی] ترکیبوں کو تراشنے میں صرف اس وجہ سے کامیاب ہوئے کہ وہ
> فارسی زبان پر پوری طرح قدرت رکھتے تھے اور اس کا رنگ و آہنگ غالب کی شخصیت

کا جز بن گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی تراشی ہوئی ان ترکیبوں میں ان کی کوئی شعوری کوشش اور کاوش نظر نہیں آتی۔....غالب نے فارسی کی ان بے شمار رنگین اور پرکار ترکیبوں کو تراش کر نہ صرف اظہار وابلاغ کا حق ادا کیا ہے بلکہ جمالیاتی اعتبار سے بھی اپنی شاعری کی زبان کو حد درجہ رنگین اور پرکار بنادیا ہے۔'' (بریلوی، غالب کا فن، ص۲۳۲)

اقبال کی تراکیب وسعتِ معانی کے لحاظ سے لاجواب ہیں۔ ایسا لگتا ہے یہ تراکیب اس کے ہاں ایک ایسے مضبوط اوزار ہیں جن کے ذریعے دلوں کی کایا پلٹ کی جاتی ہے۔ ایک گروہ ایسا ہے جو اقبال پر اعتراض کرتا ہے کہ ان کے ہاں فارسی الفاظ اور ترکیبوں اور ایران وعرب کی تواریخی زندگی سے متعلق روایات وتلمیحات اور انھی سے مأخوذ تشبیہات واستعارات کی بھرمار ہے۔ مجنون گورکھپوری اس حوالے سے کہتے ہیں کہ اقبال کی فارسیت سے ان کو صرف اس قدر نقصان پہنچا ہے کہ ان کے سمجھنے والوں اور ان کے پیغام سے موافق یا مخالف اثر قبول کرنے والوں کا دائرہ محدود ہوگیا ہے لیکن اس سے ان کی شاعری کو فائدہ بھی پہنچا۔ ان کے کلام میں ایک حلاوت، ایک متنوع ترنم، بلاغت، خوش آہنگی بھی پیدا ہوگئی۔ اقبال کی شاعری میں جو صوتی حسن ہے اس کی ترکیب میں جہاں اور بہت سے عناصر داخل ہیں وہاں ایک عنصر فارسی الفاظ کا صحیح اور کامیاب انتخاب اور ان کا قرینے کے ساتھ استعمال بھی ہے۔ (مجنون گورکھپوری، اقبال، مقالہ مشمولہ اقبال بحثیت شاعر، مرتبہ: ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، ص ص ۷۵، ۷۶)

جہاں فارسی تراکیب کا سراغ فارسی شاعری میں ملتا ہے ان کی فارسی کی شعری مثالیں درج ہیں، اس لیے ان کی تکرار سے پرہیز کرتے ہیں، کیوں کہ ان کا استعمال بھی دونوں زبانوں میں تقریباً ایک جیسا ہے لیکن یہاں اس بات کا ذکر لازمی ہے کہ اردو غزل گو شعرا سبکِ عراقی اور سبکِ ہندی کے شعرا سے متاثر رہے ہیں۔ سبکِ عراقی میں سب سے زیادہ حافظ اور خاقانی، مجیر بیلقانی اور سبکِ ہندی میں صائب اس کے بعد اہلی اور ہلالی کی تراکیب اردو غزلیات میں دکھائی دیتی ہیں۔

یہ اکثر تراکیب مرکبِ اضافی پر مشتمل ہیں۔ ان میں سب سے اہم صنائع ادبی ہیں: ولی، سراج: تشبیہ، سودا: محاکات اور تصویر کشی، درد: کنایہ، جرأت: استعارہ، انشا: استعارہ، مصحفی: تشبیہ، شاہ نصیر: ایہام اور تشبیہ، ناسخ: تشبیہ، آتش: تشبیہ، ذوق: مجاز مرسل، غالب: تشبیہ اور کنایہ، شیفتہ: تشبیہ اور استعارہ، حالی: تشبیہ، اکبر: تشبیہ اور کنایہ، اقبال: کنایہ۔

ان غزل گو شعرا کی سب سے عمدہ تراکیب بدرج ذیل ہیں:

ولی: ''خمیازۂ آغوش''، سراج کی زلفِ جمعیتِ دل، محرابِ سجدۂ دل، مغزِ عشق، ہیکلِ لختِ دل، سودا کی ناقوسِ صنم خانۂ دل، درد کی آسترِ فقر، میر کی آب جدول شمشیر، ابرِ قبلۂ دل، سطرِ موجِ اشک اور ناموسِ فقر، جرأت کی انگشتانِ عشق، کاروانِ آتش و آب، گلِ تقدیر،

انشاء: تارِ چنگِ آہ اور خمیازۂ صبح، مصحفی کی زورقِ خورشید، شاہ نصیر کی آبشارِ صبح، پنجۂ تقدیر اور خیمۂ ابر بہار، ناسخ: کعبۂ ابرو اور مرغ نگاہ دلچسپ، آتش کی باغِ حسن توکل، کاروانِ نکہتِ گل، ذوق کی تارِ رگِ جان، غالب کی: آئینۂ انتظار، آئینہ دارِ تپشِ کوکب، افسونِ انتظار، تسبیح اشک، تسبیح کواکب، جامِ آفتاب، خارِ چشمِ آئینہ، خمیازۂ ساحل، دامنِ نگاہِ واپسین، ریزشہای استقبال ناز، سرابِ سطرِ آگاہی، غنچۂ تمنا، فراغتگاہ آغوشِ وداع، موجِ سرابِ دشتِ وفا، وحدتخانۂ آئینۂ دل، شیفتہ کی تذکرۂ سوزِ اشک اور خلشِ آرزو، اکبر کی پیمانۂ دل، دامنِ طولِ امل، گردنِ محراب مسجد، اقبال کی: خمِ زلفِ کمال، سینۂ کائنات، ، شیشۂ تہذیب، عذرِ آفرین جرمِ محبت، مینائے غزل، نگاہِ آئینہ ساز۔

اردو غزلیات میں جو فارسی تراکیب اکثر شعرا کے ہاں ملتی ہیں اور ان کا سراغ پہلے فارسی شعرا کے ہاں نہیں ملتا ذیل میں درج ہیں:

آہِ شرربار، آہِ شعلہ بار، آہِ شعلہ خیز، آہِ نارسا، آیینۂ آفتاب، آئینۂ حیران، ابرِ مژگاں، اشکِ انجم، اشکِ لالہ گوں، اوراقِ دل، باغِ حسن، بحرِ حسن، بسترِ گل، بیتِ ابرو، پیپۂ مینا، پنجۂ مرجاں، پنجہ مژگاں، پنجۂ مہر، تارِ اشک، تارِ نفس، تارِ نگاہ یا تارِ نگہ، توسنِ عمر، تیرِ نیم کش، تیغِ ابرو، تیغِ نگاہ، جنسِ دل، جنسِ وفا، جنبشِ ابرو، جنبشِ مژگاں، چادرِ مہتاب، چراغِ آرزو، چشمِ پرفسوں، چشمِ نیم خواب، چمنِ روزگار، خنجرِ عشق، خنجرِ مژگاں، دامنِ دل، دامنِ صحرا، دامانِ گل، دامنِ مژگاں، دشنۂ مژگاں، دیدۂ دل، رگِ گل، زبانِ شعلہ، سرو چراغاں، رشتۂ آہ، شعلۂ برقِ آہ، شعلۂ حسن، شمشیرِ ابرو، شمعِ حسن، شمعِ شبستان، شمعِ نگاہ، شمعِ نگاہ، شیشۂ دل، صدفِ چشم، صفِ مژگان، غیرتِ خورشید، غیرتِ گل، قاصدِ اشک، قافلۂ اشک، قامتِ دل، قمارِ عشق، کشورِ دل، کعبۂ رخ، کمندِ آہ، کوچۂ زلف، کشتیِ دل، گلزارِ عشق، ناخنِ شمشیر، ناخنِ غم، نالۂ آتش فشاں نالۂ موزوں، نالۂ ناقوس، گوہرِ غلطاں، لعلِ لب، متاعِ دل، متاعِ وفا، مزرعِ دل، معراجِ محبت، موجِ گریہ، موجِ اشک، موجِ تبسم، موجِ سرچشمۂ خورشید، موجِ مے، موجِ نفس، ناخنِ شمشیر، نالۂ آتش فشاں، نخلِ آہ، نخلِ تن، نخلِ قامت، نخلِ محبت، نخلِ مژہ، نسیمِ آہ۔

جن غزل گو شعرا نے فارسی تراکیب بنانے میں خلاقیت سے کام لیا، ان تراکیب میں ان کا نام بحیثیت ایک ماہر فن کار سامنے آتا ہے۔ ان کے نام اور تراکیب درج ذیل ہیں:

ولی: آتشِ گل، آہِ شعلہ زن، اقلیمِ تنہائی، چمن زارِ حیا، حلقۂ دودِ چراغ گل، خمیازۂ آغوش، دشنۂ خوں ریز، فانوسِ دل، کاروانِ دل، کلاہِ آبرو، مصرعۂ مستزاد، موجِ بے تابیِ دل، نسخۂ لذت جہان، نشۂ معنی۔

سراج: آہِ سوزِ عشق، باغِ دل، تارِ آہ، تیغِ انتظار، خدنگِ نوکِ مژگاں، خونابۂ دل، دودِ شمعِ دل، رشتۂ فکر رسا، زلفِ جمعیتِ دل، شمعِ ہوش، فانوسِ حیرت، طوقِ گلوئے دل، فانوسِ شمعِ چرب زبان، قلعۂ دل، قمریِ دل، کشورِ عقل، فوارۂ سیماب، کلیدِ آہ، کمندِ عشق، کمندِ عقل، لشکرِ آہ، محرابِ سجدۂ دل، معدنِ حیات، مغزِ عشق، نالۂ جانکاہ، مینائے دل، نگینِ دل، نگینِ داغِ دل، ہجومِ آہ، ہیکلِ لختِ دل، یاقوتِ دل۔

سودا: آبِ آئینہ، آتشِ یاقوت، اشکِ گل، اندامِ گل، بندِ قبائے گل، تریاقِ وصل، تفِ آہ، جامِ چشم، جرسِ دل، چشمِ عشق، خانۂ دل، خیلِ اشک، دامنِ ابر، دامنِ شعلہ، دستِ آفتاب، زنگارِ عشق، سایۂ دیوارِ عشق، صفِ آرامِ دل، صنم خانۂ عشق، غمزۂ چالاک، کاروانِ درد، کشمکشِ عشق، کشتِ الم، گہرِ چشم، لبِ زخمِ دل، مصرعِ آہ، موجِ چشمِ عاشقاں، موجِ خطِ پیشانی، موجِ نسیم، ناقوسِ صنم خانۂ دل، ناخنِ ہلال مہ عید، نخلِ رسوائی، ہم آغوشِ عکس۔

مظہر جانجاناں: میرزائی گل۔

حاتم: شمشیرِ عشق، فانوسِ تن۔

درد: آبروئے تیغ، آتشِ گلِ جنون، آسترِ فقر، آئینۂ عدم، توسنِ بہار، چشمِ بصیرت، دریائے معرفت، دیدۂ عیب پوش، رشتۂ الفت، سوزنِ مژگاں، غبارِ دامن، قافلۂ عشق، کنشتِ دل، گلِ دوستی، نفسِ عیسوی، نقشِ عبرت، ہجومِ یاس۔

قائم چاند پوری: دامانِ عرش، درِ اشک، دلِ آفتاب، کارگاہِ مینا، گریۂ شبنم، ناخنِ مژگاں، نخلِ شعلہ، نخلِ عبث، نیشِ غمِ دوراں۔

میر: آبِ جدولِ شمشیر، آتشِ سرکش، آتشِ سوزندۂ دل، آستانِ داغ، آفتابِ حسن، آہوئے کعبہ، آہِ شرر افشاں، آئینۂ عالم، ابرِ قبلۂ دل، اجزائے نوخطاں، اربابِ وفا، ارژنگِ عشق، اقلیمِ حسن، بارِ گرانِ عشق، بارِ گرانِ غم، بازارِ جنوں، بازارِ غم، بحرِ عمیقِ غم، برشتہ دل، پیراہنِ صد چاک، ترکشِ مژگاں، ترکِ صید پیشہ، تشنہ کامی نگہ، تعبِ فراق، جوشِ جنوں، جوشِ غم، جوشِ گل، جنبشِ لب، چراغِ وقفِ دل، چراغانِ گل، چشمِ ماہ، چشمِ مروت، چنگلِ بازِ فلک، حسن سبز، خانہ خرابی

دل، خوش خوانی سحر صیاد، خوش طالعی صبح، دامانِ چشمِ تر، درختِ خواہش، دریائے غمِ عشق، دماغِ آسماں، رشکِ بہار، رشکِ قبولِ خاطر، رشکِ ماہ، رفتنِ رنگینِ عمر، زخمِ دامن دارجگر، سرشکِ خونین، سطرِ موجِ اشک، سطرِ زلف، سیلِ بہار، سینہ کوبی سنگ، شورِ دل خراش، طبعِ دریا، غنچۂ نرگس، طولِ پریشانی، غیرتِ چمن، کاغذِ ابری، کتابِ دل، کامِ فلک، کاوشِ مژہ، کشتۂ وفا، گلچینِ باغ حسن، لب تشنگانِ عشق، لعلِ دل ربا، لعلِ نوخط، مصرعِ قدِ یار، مکثِ طالع، ناخن سرتیزِ جگر، ناموسِ جنون، ناموسِ فقر، نقشِ وہم، نہالِ خواہش، نہالِ حسن۔

جرأت: آہِ جہاں سوز، تیغِ آفتاب، انگشتانِ عشق، پیکِ اشک، تخمِ غم، کاروانِ آتش و آب، کمندِ نازوادا، گلِ تقدیر، لقمۂ مرگ، نخلِ الفت، نخلِ عشق، نشترِ مژگاں۔

انشاء: تارِ چنگِ آہ، خمیازۂ صبح، رگِ ابرِ بہاراں، شعلۂ برقِ آہ، سبزۂ نورمیدہ، شمیمِ ناز، صحرائے قناعت، لباسِ آہ، لقمۂ شک۔

مصحفی: آستانۂ دل، افعیِ زلف، پیراہنِ گل، تارِ محبت، تاراجِ شکیبائی، خدنگِ نگاہ، رگِ مژگاں، زنجیرِ نگاہ، زورقِ خورشید، سبزۂ مژگاں، طوفانِ اشک، فانوسِ آبلہ، فیروزۂ دل، مزرعِ دل سوختہ، مزرعِ دنیا، معماریٔ دل، موجِ خوشِ شفق، موجِ گل، ناقوسِ آبلہ، نخلِ گل، ورقِ دل۔

شاہ نصیر: آبشارِ صبح، آبِ فوارۂ مژگان، آہِ جگر، آہ جگرسوز، آہِ رسای صبح، پرِ پروازِ آہ، اقلیمِ دل، باغِ سخن، بتِ مہوش، برقِ شرر بار، پنجۂ تقدیر، تارِ رگِ گل، تسبیحِ تارِ کہکشاں، توسنِ ناز، چراغِ داغِ عشق، چراغِ آہ، خارِ بیابانِ وفا، خامۂ تقدیر، خنجرِ ناز، خیمۂ ابرِ بہار، دردانۂ اشک، دستِ تمنا، زخمِ گل، سیاہِ مژگاں، ستارۂ گل، سرپنجۂ تقدیر، سرپنجۂ مرجاں، سرزمینِ زلف، سیپارۂ دل، سیخِ آہ، شاہینِ چشم، شاہینِ نگہ، شعلۂ آواز، شعلۂ جوالہ، شمعِ فانوسِ حباب، صفیرانِ چمن، غبارِ آہ سرد، غنچۂ چشم، قلزمِ اشک، قندیلِ آبلہ، کشورِ عشق، کاروانِ عمر، کوہِ عشق، گاہوارۂ دل، گلِ آفتاب، گلِ خورشید، لشکرِ شہِ دل، لشکرِ غم، لعلِ یمن، مصرعِ شمشیرِ دل، مہ ہالہ نشین، گردنِ شمع، ماریہ شعلہ، ناقوسِ حباب، ناوکِ عشق، ناوکِ نگاہ، نخلِ بادام، نخلِ سوختہ، یاقوتِ جگرسوختہ، یمِ عشق۔

ناسخ: آہِ شعلہ افشاں، تارِ نظر، تازیانۂ زلف، خدنگِ آہ، رشکِ ثریا، زبانِ موج، زنجیرِ اشک، شمعِ حلقۂ ماتم، صنوبرِ دل، غنچۂ امید، کعبۂ ابرو، کلکِ گوہر بار، گیسوئے موجِ نسیم، مرغِ نگاہ۔

آتش: اطلسِ ہفت آسماں، باغِ حسنِ توکل، خیمۂ ابرسیہ، دامنِ بادِ بہاری، دامنِ گور، دکانِ عشق، سمندِ حسن، سمندِ عمر،

کاروانِ نکہت گل، کشورِتن، کشتی شکستۂ دریائے عشق، کعبۂ مراد، کمرِ موج، کوہِ صبر، نالۂ آتش خو، نخلِ توکل، نخلِ حیات، نخلِ مرجان۔

مومن: آہِ زبانہ کش، اندیشۂ خون گشتہ، خندۂ شرر، خیرہ چشمی بخت سیاہ، دمِ شعلہ بار، دیدۂ مہتاب، سرمۂ تسخیر، شمعِ حیات، شمعِ مینافام، صفِ خرد، غنچۂ آرزو، فتیلۂ زخمِ جگر، گلوئے خامہ، نالۂ شعلہ بار، نالۂ نہ آسمان شکن، نسخۂ اکسیر۔

ظفر: آغوشِ وفا، آہِ آتش باز، آہِ دلخراش، آہِ دلِ سوزاں، ابر گہربار، اشکِ سرمہ آلود، بارشِ گریہ، باغِ عشق، پیشانیِ چمن، توسنِ صبا، توسنِ فکر، تیغِ ابر، تیغِ اصفہانی، جوشِ اشک، چاہِ محبت، خنجرِ غمزۂ خونیں، خیمۂ چرخِ کہن، دامانِ داغ، دامنِ صحرائے دل، دامنِ فتراک، دستِ مژگاں، دلِ نخچیر، دمِ تیغِ محبت، دیدۂ مے نوش، زلفِ خم گشتہ، سینۂ صد چاک، شناورہائے غم، صحرائے وحشت، فوجِ حسرت، فوجِ مژگاں، گریۂ بارش، لشکرِ حسرت، موجِ تبسّم، نالۂ سرکش، نالۂ جرس، نخلِ دل۔

ذوق: آہِ رسا، آہِ موزوں، اکسیر عشق، برقِ آہ، تاررگِ سنگ، تارِرگِ خارا، تارِرگِ جاں، تلخابۂ حسرت، جادۂ عمر، چشمِ زحل، دستِ آرزو، دستِ خورشید، زلفِ الم، سمندِ وحشت، کمندِ گردنِ دل، نالۂ آتشین، نخلِ شمع، نخلِ مینا۔

غالب: آب تیغِ نگاہ، آتش داغ تمنا، آغوشِ گل، آغوشِ وداع، آہِ حسرتناک، آہِ شعلہ ریز، آئینۂ انتظار، آئینہ دار تپش کوکب، افسونِ انتظار، الفتِ مژگاں، انجمنِ آرزو، اوراقِ لختِ دل، باغِ خاموشیِ دل، برقِ سوزِ دل، بساطِ نگاہ، بیابانِ تمنا، پردۂ تبسّمِ پنہاں، پیراہنِ دریا، تارِ اشکِ یاس، تارِ شعاعِ آفتاب، تارِ شمع، تاراجِ تمنا، تبسّمِ لب، تپشِ شعلۂ سوزاں، تسبیحِ اشک، تسبیحِ کواکب، جامِ آفتاب، جوہرِ آئینہ، جوہر برگِ دعا، جرسِ آبلۂ پا، جیبِ نیازِ عشق، چراغِ خلوتِ دل، چراغانِ نگاہ، چراغانِ ہوس، چشمِ آبلہ، جستِ نگاہ، چمنِ فکر، چمن زارِ تمنا، چمنستانِ سخن، حنائے پائے خزاں، حیرتِ آئینہ، خارِ چشمِ آئینہ، خامۂ مژگاں، خرشیدِ چراغانِ خیال، خمیازۂ ساحل: غالب، خمیازۂ ساغر، خونِ وفا، دامِ تمنا، دامنِ آلودۂ عصیاں، دامنِ آئینہ، دامانِ خیالِ یار، رگِ بستر، دامنِ صبا، دامنِ نگاہِ واپسیں، دیدہ بانِ اشک، رشتۂ شیرازۂ مژگاں، زبانِ شمع، ریزشہای استقبالِ ناز، زخمِ تمنا، ساغرِ جلوۂ سرشار، سرابِ سطرِ آگاہی، سینۂ بسمل، شمشیرِ ادب، شمع خانۂ دل، صحرائے سخن، غبارِ نالہ، غمزۂ چشمِ کبود، غنچۂ تمنا، فراغتگاہِ آغوشِ وداع، قافلۂ آبلہ، کاروانِ اشک، کاروانِ حیرت، کشورِ آئینہ، کمرِ موجِ گل، گنجِ تنہائی، مزرعِ الفت، مکتبِ غمِ دل، موجِ سرابِ دشتِ وفا، مے خانہ نیرنگ، ناموسِ وفا، نسخۂ سوزش، نقش بندِ آئینہ، نگہِ شوق، نگاہِ صاف، وادیِ حسرت، ہجومِ ناامیدی، وحدت خانۂ آئینۂ دل۔

شیفتہ: آغوشِ شوق، آہ جگر خراش، آہ جگر فشاں، آہِ ناتواں، بادِ آہ، ازدحام تمنا، تذکرۂ سوزِ اشک، انفاسِ باد، بتِ گل فام، جوشِ انتظار، جوشِ تمنا، جوشِ نگاہ، جیب نسیمِ چمن، چشمِ پرآب، حسنِ آتش فشاں، خلشِ آرزو، رشکِ گل، شعلۂ برقِ غضب، شکوہِ حسن، شمیمِ زلفِ عنبر، صورتِ آغوش، طلسمِ ہوش ربا، غنچۂ زخم، فرحتِ نفس، لقائے شمع، مرگِ تمنا: موج بہار، مہ آتشین عذار، نالۂ شورش فزا۔

حالی: دریائے معنی، رہزنِ دل، زخمِ تیغ عشق، نالۂ جرسِ کاروان، نخلِ وفا۔

اکبر: آہِ سوزاں، بحرِ عرفان، پیانۂ دل، دامنِ طولِ امل، زبانِ نسیم، شمعِ اشک بار، شمعِ دل، گردنِ محراب مسجد، گیسوئے بلا، مصرع قامت، نخلِ حسرت، ہجومِ انتظار، نخلِ ہستی۔

اقبال: آغوشِ سحاب، آئینۂ ادراک، ادب گہ محبت، اشکِ سحرگاہی، بتانِ عہدِ عتیق، چشمِ امتیاز، چمن زار محبت، ، خمِ زلفِ کمال، خیمۂ گل، دمِ نیم سوز، دیدۂ عبرت، ذوقِ تجلی، ردائے نیلگون، رعشۂ سیماب، رعنائی افکار، سکوتِ کوہ، سوزِ آرزو، سوزِ مشتاق، سینۂ کائنات، شانۂ روزگار، شیشۂ تہذیب، ظلمت خانۂ دل، عذرآفرین جرمِ محبت، مینائے غزل، نالۂ آتش ناک، نشترِ تقدیر، نگاہِ آئینہ ساز، نگاہِ بلند۔

اردو غزل گو شعرا کے ہاں وہ تلمیحات جو فارسی سے لی گئی ہیں یہ ہیں:

ولی: آبِ حیواں، چشمۂ حیات، آبِ بقا، چشمۂ خضر، چشمۂ حیواں، آلِ نبی، ابراہیم، اسکندر، افلاطوں، انوری، باغِ ارم، بدخشاں، بوعلی، بہزاد، خسرو، جامی، روح الامیں، چاہِ بابل، حافظ، حکمتِ اشراق، خضر، خمِ غدیر، دارا، داؤود، رستم، رضواں، چاہِ زمزم، سامری، تختِ سلیماں، مہرِ سلیماں، الف لام میم، سورۂ اخلاص، فرہاد، طوبیٰ، عرفی، عیسیٰ، سوزنِ عیسیٰ، فخرِ رازی، فردوسِ بریں، فردوسی، فرعون، جوئے شیر، قانون، چشمۂ کوثر، لیلیٰ، محملِ لیلیٰ، مانی، مجنوں، شق القمر، منصور، کوہِ طور، لیلۃ القدر، نادعلی، نظیری، آتشِ نمرود، ہاموں، ہمایوں، یزید، یعقوب، یوسف۔

سراج: چشمۂ حیواں، آبِ حیات، آئینۂ اسکندر، افلاطوں، الست، ایوب، باغِ ارم، لعلِ بدخشاں، بلقیس، خسرو خوباں، لبِ جمشید، ساغرِ جمشید، جامِ جم، جامی، حجِ اکبر، داؤود، نغمۂ داؤودی، ذوالفقار، روضۂ رضواں، سامری، تختِ سلیماں، تسبیحِ سلیمانی، خاتمِ سلیمانی، صوراسرافیل، سورۂ اخلاص، سورۂ نور، سورۂ واللیل، سورۂ یسین، شیریں، طوبیٰ، عیدِ قرباں، دمِ عیسیٰ، قصۂ فرہاد، کوہ کنی، تیشۂ فرہاد، جوئے شیر، فریدوں، قاروں، قیامت، کنعاں، کوثر، کیخسرو، لیلی، مجنوں، قیس، منصور، لَن ترانی، ناقۂ تاتار، نرگسِ مخمور، آتشِ نمرود، نورِ دیدۂ یعقوب۔

سودا: آبِ بقا، آبِ حیات، آدم، روزِ ازل، اسکندر، سدِّ سکندر، افلاطوں، انوری، پرویز، جامِ جہاں نما، خضر، زلیخا، ساقیِ کوثر، ملکِ سلیماں، سلیماں و مور، شیریں، عاشورا، عیدِ قرباں، عیسیٰ، کوہ کن، فریدوں، قیامت، لیلیٰ، مانی، منصور، انا الحق، نکیر و منکر، نرگس شہلا، نرگسِ مخمور، وامق، ہفتاد و دو ملت، یوسف، مہِ کنعاں، مہِ مصر، کلبۂ احزاں۔

حاتم: آبِ حیات، آبِ حیواں، افلاطوں، بوعلی، خسرو، جامِ جہاں نما، ذوالفقار، رستم، سلیماں و دیو، سورۂ والشمس، شیریں، مسیحا، نطقِ عیسیٰ، کوہِ کنی فرہاد، میدانِ کربلا، کوہِ نور، نرگسِ شہلا۔

درد: آدم، گناہِ آدم، گلستانِ خلیل، گلزارِ ارم، جامِ جہاں نما، جبرئیل، رستم، سلیماں و مور چہ، مسیحا، فرہاد کی تیشہ رانی، کوہ کن، یوم الحساب، روزِ رستخیز، کوہِ طور، یوسف۔

قائم چاندپوری: آبِ خضر، آبِ کوثر، خسرو، جبرئیل، خضر، خلدِ بریں، دارا، زلیخا، نگینِ سلیمانی، سلیماں و مور، شیریں، طوبیٰ، مسیحا، فرہاد و مجنوں، کوہ کن، آبِ کوثر، لیلیٰ، قیس، منصور، کوہِ طور، نرگسِ شہلا، عمرِ نوح، چاہِ یوسف۔

میر: آبِ حیات، آبِ زندگی، آذرِ بت تراش، اصحابِ فیل، خسرو، خضر، زلیخا، تسبیح سلیمانی، سلیماں، شیریں، طوبیٰ، عید قرباں، فردوس، فرہاد کی تیشہ رانی، کوہ کن، تیشۂ فرہاد، روزِ حساب، ہنگامۂ محشر، لعلِ بدخشاں، تربتِ مجنوں، بیدِ مجنوں، منصور، کوہِ طور، نرگسِ مستانہ، وامق، پیغمبرِ کنعاں، یوسف، چاہِ یوسف، کلبۂ احزاں۔

جرأت: آتشِ نمرود، اسکندر، بہزاد، جامِ جم، خضر، عیدِ قرباں، فرہاد کی تیشہ زنی، کوہ کن، قاروں، آفتابِ محشر، خیمۂ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، مانی، منصور، طوفانِ نوح، چاہِ یوسف۔

انشاء: افلاطوں، الیاس، ایوب، تختِ سلیماں، خضر، رستم، سامری، سوزنِ عیسیٰ، کن فیکوں، سہراب، شبِ یلدا، عذرا، کوہکن، تیشۂ فرہاد، فریدوں، قاروں، قیصر، چشمۂ کوثر، کیکاؤس، لات وعزا، محملِ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، مانی، قیس، منصور، انا الحق، ظہورِ مہدی، مہر، مہر و وفا، نرگسِ بیمار، نرگسِ شہلا، یعقوب۔

مصحفی: آبِ حیات، چشمۂ حیواں، آبِ کوثر، آدم، سوزنِ ادریس، ارسطو، اسکندر، اصحابِ کہف، باغِ ارم، بہزاد، پرویز، خسرو، ساغرِ جمشید، جامِ جم، جبرئیل، چاہِ بیژن، حج اکبر، حسینِ ثانی، خضر، قصۂ داؤد، رستم، زلیخا، چہِ زمزم، ساقیِ کوثر، سامری، تختِ سلیماں، مور و سلیماں، یٰسیں، سہراب، مسیحا، کوہ کن، تیشۂ فرہاد، جوئے شیر، قاروں، روزِ محشر، چشمۂ کوثر، لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، مانی، قیس، منصور، طور، یدِ بیضا، نادر شاہ، نرگسِ بیمار، نرگسِ مخمور، طوفانِ نوح، کشتیِ نوح، دیدۂ یعقوب، ماہِ کنعاں۔

شاہ نصیر: آبِ بقا، آبِ زندگی، حضرتِ آدم، آلِ نبی، ابرِ نیساں، روزِ ازل، اسکندر، سدِّ سکندر، افلاطوں، باغِ ارم، لعلِ بدخشاں، بہرام، بہزاد، خسرو پرویز، پنج تن، سلطنتِ جم، غمِ جمشید، جامِ جہاں نما، جامِ جمشید، مہِ نخشب، حیدرِ کرار، خضر، خلدِ بریں، نغمۂ داؤد، ذوالفقار، رستم، زلیخا، ساقیِ کوثر، سامری، تختِ سلیماں، صورِ اسرافیل، سورۂ والشمس، سورۂ والفجر، سورۂ واللیل، شبِ یلدا، صائب، ضحاک، طفلِ حسین، طوبیٰ، عیدِ قرباں، عیدِ نوروز، مسیحا، سوزنِ عیسیٰ، فرہاد، کوہِ عشق، تیشۂ فرہاد، قاروں، شورِ محشر، محملِ لیلیٰ، مجنوں، شق القمر، منصور، انا الحق، یدِ بیضا، عصائے موسیٰ، نرگسِ شہلا، نرگسِ مخمور، طوفانِ نوح، کشتیِ نوح، ہاموں، چشمِ یعقوب، یوسف، چاہِ کنعاں، نوح، یونس و ماہی۔

ناسخ: آبِ حیواں، چشمۂ حیواں، آبِ بقا، گلِ آدم، اعجازِ خلیل، ابلیس، اسکندر، سدِّ سکندر، انوشیرواں، بلقیس، بہرام، بہزاد، پرویز، خسرو، جامِ جم، چاہِ نخشب، ماہِ نخشب، چنگیز خاں، خضر، خمِ غدیر، چاہِ رستم، باغِ رضواں، زلیخا، چاہِ زمزم، ساقیِ کوثر، سلمیٰ، سلیماں، تختِ سلیماں، صور اسرافیل، سورۂ والشمس، شبِ یلدا، ضحاک، بیستوں، تیشۂ فرہاد، فریدوں، قاروں، طاقِ کسریٰ، کیکاؤس، محملِ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، دامانِ مریم، منصور، انا الحق، لن ترانی، یدِ بیضا، عصائے موسیٰ، نرگسِ مخمور، آتشِ نمرود، کشتیِ نوح، چشمِ یعقوب، چاہِ یوسف، ماہِ کنعاں، یوسف، کلبۂ احزں

آتش: آبِ حیواں، آبِ حیات، آبِ سبیل، آدم، ابراہیم ادھم، احسن القصص، روزِ ازل، اسکندر، باغِ ارم، لعلِ بدخشاں، بلقیس، تاتار، جالینوس، جمشید، جامِ جم، چاردہ معصوم، چاہِ نخشب، خضر، ذوالفقار، آبِ رستم، زلیخا، چاہِ زمزم، ساقیِ کوثر، تختِ سلیماں، تسبیحِ سلیمانی، مہرِ سلیماں، صور اسرافیل، یٰسیں، سورۂ قل ہو اللہ، شامِ غریباں، شبِ یلدا، شیریں، ضحاک، طوبیٰ، ہلالِ عید، عیدِ قرباں، عیدِ نوروز، مسیحا، نطقِ مسیح، فردوس، فرعون، فرہاد، بے ستوں، کوہ کن، فشارِ لحد، قاروں، روزِ محشر، دشتِ کربلا، کربلائے معلیٰ، طاقِ کسریٰ، چشمۂ کوثر، رخِ لیلیٰ، مانی، بیدِ مجنوں، پاک دامانیِ مریم، منصور، انا الحق، طور، ارنی لن ترانی، یدِ بیضا، لیلۃ القدر، نفسِ لمارہ، طوفانِ نوح، کشتیِ نوح

مومن: چشمۂ حیواں، آبِ زندگی، بہزاد، خسرو، جبرئیل، حجر الاسود، خضر، باغِ خلد، زلیخا، صور اسرافیل، سورۂ اخلاص، سہراب، مسیحا، فرہاد، بے ستوں، کوہ کن، فتنۂ محشر، حوضِ کوثر، تصویرِ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، قیس، منکر و نکیر، طوفانِ نوح، یوسف

ظفر: آبِ حیواں، چشمۂ حیوان، آبِ بقا، اصحابِ فیل، لعلِ بدخشاں، بہرام، بہزاد، خسرو، تیمور، نگینِ جم، جامِ جم، ماہِ نخشب، خضر، رستم، زلیخا، چاہِ زمزم، ساقیِ کوثر، مہرِ سلیماں، سلیماں و پری، مسیحا، کوہ کن، تیشۂ فرہاد، جوئے شیر، دامانِ محشر، لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، مجنوں، منصور، نرگسِ بیمار، نرگسِ مخمور، وامق و عذرا، یوسف، ماہِ کنعاں

ذوق: آبِ بقا، آبِ حیوان، حضرتِ آدم، ابراہیم ادھم، ابلیس، افلاطوں، الیاس، بہزاد، خسرو، سرِ جمشید، جامِ جم، خضر، خُلدِ بریں، دارا، اعجازِ داؤد، رستم، زلیخا، تیغِ تسبیح سلیمانی، سلیماں ومور، لاحول ولاقوۃ، طوبیٰ، عیدِ قرباں، مسیحا، فرعون، فرہاد، کوہ کن، آفتابِ قیامت، دامانِ محشر، چشمۂ کوثر، کیخسرو، محملِ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، مجنوں، شق القمر، پنجۂ مریم، انا الحق، طور، لن ترانی، یدِ بیضا، نرگسِ مخمور، وامق، ہوحق، یوسفِ کنعاں، کلبۂ احزاں

غالب: آبِ حیات، آبِ بقا، آدم، سدِّ سکندر، بہزاد، بہمن، خسرو، خاتم جمشید، جامِ جم، مہِ نخشب، حمزہ، خضر، زلیخا، زمزم، ساقیِ کوثر، سلیماں، اورنگِ سلیماں، مہرِ سلیماں، ہدہدِ سلیماں، سلیماں ومور، صورِ اسرافیل، ہل مَن یزید، شبِ یلدا، شہریار، ابنِ مریم، فرہاد کی تیشہ زنی، بیستوں، کوہ کنی، جوئے شیر، قیامت، کاغذی پیرہن، لقماں، خیمۂ لیلیٰ، قیس، مجنوں، دشتِ قیس، بیدِ مجنوں، کوہِ طور، دستِ موسیٰ، نرگسِ مخمور، دیدۂ یعقوب، بوئے پیرہنِ یوسف

شیفتہ: عزتِ خسرو، خضر، دارا، ان یکاد، کوہ کنی، روزِ محشر، قیس، نرگسِ مے گوں، طوفانِ نوح، پیرِ کنعاں، ماتمِ یوسف

حالی: آبِ حیواں، آبِ بقا، آبِ خضر، آبِ کوثر، افلاطوں، جامِ جم، خضر، پورِ زال، زال، زمزم، صنعاں، مسیحا، کوہ کنی، کیخسرو، ناقۂ لیلیٰ، قیس، یعقوب، چاہِ کنعاں، چاہِ یوسف، بیت الحزن

اکبر: آدم، ابراہیم، خلیل، ارسطو، آئینۂ اسکندر، الست، پرویز، سرِ جمشید، جامِ جم، خلدِ بریں، زلیخا، سقراط، سلیماں و پری، آمنوا.... عملوا الصالحات، لم یزل، شبِ یلدا، شیریں، عیسوی نفس، خرِ عیسیٰ، فرہاد، کوہ کنی، فریدوں، خورشیدِ محشر، حشر، کسریٰ، کوثر وتسنیم، غیرتِ لیلیٰ، انا الحق، طور، لن ترانی، نرگسِ بیمار، نرگسِ فتاں، نرگسِ مستانہ، یعقوب، حسنِ یوسف

اقبال: چشمۂ حیواں، آتشِ نمرود، آزر، صبحِ ازل، اسکندر، اسماعیل، افلاطوں، دولتِ پرویز، تیموری، نفسِ جبرئیل، چادرِ زہرا، چنگیز، حوریاں فرنگی، حیدر، دارا۔

—

کتابیات

ا۔ بنیادی مآخذ (اردو)

۱۔ آتش، خواجہ حیدر علی، کلیاتِ آتش، جلد اوّل اور دوم، مرتبہ: سیّد مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۷۳، ۱۹۷۵

۲۔ اقبال، علامہ محمد، کلیات اقبال، اردو، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، اشاعت پنجم، ۲۰۰۰

۳۔ اکبر، الہ آبادی، کلیات، حصہ اوّل، دوّم اور سوّم، دہلی، سنٹرل بکڈ پو، س ن

۴۔ اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر، مطالعاتِ تلمیحات واشاراتِ اقبال، لاہور، اقبال آکادمی پاکستان، طبع دوم، ۱۹۸۶

۵۔ انشاءاللہ خاں انشا، کلیاتِ انشا، مرتبہ: خلیل الرحمٰن داوٗدی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹

۶۔ جرأت، شیخ قلندر بخش، کلیاتِ جرأت، مرتبہ: ڈاکٹر اقتدا احسن، جلد اول، لاہور، مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۸

۷۔ حاتم، شیخ ظہورالدین حاتم، انتخاب حاتم دیوانِ قدیم، مرتب: ڈاکٹر عبدالحق، دہلی، جمال پرنٹنگ، ۱۹۷۷

۸۔ حالی، الطاف حسین، کلیات نظم حالی، مرتبہ: افتخار احمد صدیقی، جلد اول، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸

۹۔ درد، میر خواجہ درد دہلوی، دیوانِ درد، مرتبہ: خلیل الرحمٰن داوٗدی، لاہور، مجلس ترقی اردو، طبع دوم، ۱۹۸۸

۱۰۔ ذوق، شیخ محمد ابراہیم، کلیاتِ ذوق، جلد ۱، ۲، مرتبہ: ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۶۷،

۱۱۔ سراج، سیّد شاہ سراج الدّین سراج اورنگ آبادی، کلیاتِ سراج، مرتبہ: عبدالقادر سروری، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲

۱۲۔ سودا، میرزا محمد رفیع الدین، کلیاتِ سودا، جلد اوّل، مرتبہ: ڈاکٹر محمد شمس الدین صدّیقی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳

۱۳۔ شاہ نصیر، کلیاتِ شاہ نصیر، مرتبہ: تنویر احمد علوی، جلد اول، دوم، سوم، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱، ۱۹۷۷، ۱۹۸۶

۱۴۔ شیفتہ، نواب محمد مصطفیٰ خاں، دیوان شیفتہ، ترتیب وتصحیح حبیب اشعر دہلوی، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۵

۱۵۔ ظفر، ابوالظفر سراج الدّین بہادر شاہ، کلیات ظفر، جلد اول، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۸

۱۶۔ عابد علی عابد سیّد، تلمیحاتِ اقبال، لاہور، بزمِ اقبال، طبع دوم، ۱۹۸۵ء

۱۷۔ عبدالرّزاق قریشی، میرزا مظہر جانجاناں اوران کا کلام، اعظم گڑھ، معارف دارالمصنفین، ۱۹۷۹ء

۱۸۔ عرشی، قاضی عبدالقدوس، اردو تلمیحات واصطلاحات، لاہور، مکتبہ عالیہ، سال ندارد

۱۹۔ غالب، اسداللہ خان، دیوان غالب، ترتیب وتصحیح: امتیاز علی خاں عرشی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۲

۲۰۔ قائم، کلیات قائم، مرتبہ اقتدا احسن، جلد اول، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵

۲۱۔محمود نیازی، تلمیحات، لکھنو، نسیم بکڈپو، س۔ن

۲۲۔ایضاً، تلمیحاتِ غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۱۹۷۲

۲۳۔مصحفی، غلام ہمدانی، کلیاتِ مصحفی، دیوانِ اوّل تا پنجم، مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸۔۱۹۸۳ء

۲۴۔مومن، محمد خاں مومن، کلیاتِ مومن، جلد اول، مرتبہ: لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴

۲۵۔میر تقی، جلد دوم و سوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۱۔۱۹۹۲ء، طبع دوم

۲۶۔ناسخ، امام بخش، کلیات، جلد اوّل، جلد دوم، حصہ اول و دوم، مرتبہ: یونس جاوید، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷، ۱۹۸۹

۲۷۔ولی دکنی، کلیاتِ ولی، مرتبہ: نورالحسن ہاشمی، لاہور، الوقار، ۱۹۹۶

۲۸۔یوسف سلیم چشتی، شرح تلمیحات وشرح مشکلات اکبر، لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۹

۲۔ثانوی مآخذ (اردو)

۱۔آزاد، محمد حسین، آب حیات، لاہور، خزینۂ علم و ادب، ۲۰۰۱

۲۔آزاد بلگرامی، میر غلام علی، مآثر الکرام، تذکرہ علماء و صوفیائے پاک و ہند، مترجم خالد میاں فاخری، دائرۃ المصنفین، کراچی ۱۹۸۳ء

۳۔آغا محمد باقر، بیانِ غالب، یعنی شرحِ دیوانِ غالب، لاہور، آزاد بکڈپو، ۱۹۵۸ء

۴۔ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، لاہور، اردو اکیڈمی پاکستان، ۲۰۰۰ء

۵۔احسن، عبدالشکور، مقالات احسن، مرتبین: آفتاب اصغر، معین نظامی، لاہور، شعبۂ فارسی یونیورسٹی اورینٹل کالج، ۱۹۹۹ء

۶۔اشرف لطیفی، مطالعۂ ادبیاتِ ایران (رودکی سے غالب تک)، لاہور، ملک نذیر احمد، ۱۹۶۶ء

۷۔انور مسعود، فارسی ادب کے چند گوشے، لاہور، شرکت پرنٹنگ پریس، ۲۰۰۳

۸۔انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، لکھنؤ، اردو آکادمی، ۱۹۹۵ء

۸۔تاثیر، اقبال کا فکر و فن، مرتبہ: افضل حق قرشی، لاہور، منیب پبلیکشنز، ۱۹۷۷

۱۰۔تحسین فراقی، ڈاکٹر، افادات، شعری مطالعات، لاہور، سنگ میل کیشنز، ۲۰۰۴

۱۱۔ایضاً، اقبال۔چند نئے مباحث، لاہور، اقبال آکادمی، طبع دوم، ۲۰۰۳ء

۱۲۔تنویر احمد علوی، ذوق، سوانح اور انتقاد، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳

۱۳۔ جمیل، جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، مغربی تنقید کے شاہکار مضامین کا اردو ترجمہ مع تعارف، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع ہفتم، ۲۰۰۳ء

۱۴۔ ایضاً، تاریخ ادب اردو، جلد اول، چاپ چہارم، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء

۱۵۔ ایضاً، ج ۲، لاہور، چاپ سوم، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴

۱۶۔ ج۔ ع۔ واجد، کشف الالفاظ، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۲

۱۷۔ حالی، مولانا الطاف حسین، مقدمہ شعر و شاعری، لاہور، بک ٹاک، ۲۰۰۵

۱۸۔ حامد حسن قادری، نقد و نظر، آگرہ، شاہ اینڈ کمپنی پبلشرز، ۱۹۴۲

۱۹۔ خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر، تشبیہاتِ رومی، لاہور، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۷۷

۲۰۔ دبی پرشاد، معیار البلاغت، لکھنؤ، منشی نولکشور پریس، طبع دوم، ۱۸۸۵

۲۱۔ رفیع الدین ہاشمی، پروفیسر (مرتب)، اقبال بحیثیت شاعر، مجموعۂ مقالات، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷

۲۲۔ سکسینہ، رام بابو، تاریخ ادب اردو، لاہور، علمی پرنٹنگ پریس، مقدمہ: ۱۹۶۵ء

۲۳۔ سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور، سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۹۱

۲۴۔ سیّد رفیع الدین بلخی، تجزیہ کلام غالب، کراچی، اکیڈمی اف ایجوکیشنل ریسرچ، ۱۹۶۶

۲۵۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ادب و فن، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷

۲۶۔ ایضاً، فارسی زبان و ادب، مجموعہ مقالات، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷

۲۷۔ ایضاً، ولی سے اقبال تک، لاہور، مکتبہ خیابان ادب، س۔ن

۲۸۔ شادان بلگرامی، کشف المعضلات فی حل المعمیات، لاہور، شیخ مبارک علی، ۱۹۲۸

۲۹۔ شبلی نعمانی، مولانا، شعر العجم، جلد اوّل، جھنگ، مکتبہ اسلامیہ، س.ن

۳۰۔ ایضاً، ایضاً، جلد دوّم، لاہور، تاج بک ڈپو، ۱۳۲۵ھ.ق

۳۱۔ ایضاً، ایضاً، جلد سوم و چہارم، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۳۲۵، ۱۳۴۱

۳۲۔ ایضاً، ایضاً، جلد پنجم، الہ آباد، اس.ن

۳۳۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، لاہور، الوقار، ۱۹۹۸

۳۴۔ظہورالدین احمد، ڈاکٹر، ایرانی ادب، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد، ۱۳۷۵ش

۳۵۔ظہیرالدین صدیقی، غزل اور اس کا ارتقاء، لاہور، مجلس تحقیق و تالیف فارسی گورنمنٹ کالج، ۱۹۹۳

۳۶۔عابد علی عابد، سید، اسلوب، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۷۱۔

۳۷۔ایضاً، البدیع، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۵

۳۸۔ایضاً، البیان، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، سال ندارد

۳۹۔عابد علی عابد، سید، مقالاتِ عابد، انتقادِ شعر، لاہور، سنگ میک پبلی کیشنز، ۱۹۸۹

۴۰۔عبادت بریلوی، تنقیدی زاویے، کراچی، اردو اکیڈمی، دوسرا اڈیشن، ۱۹۹۱ء

۴۱۔ایضاً، غالب کا فن، لاہور، گلوپ پبلشرز، س۔ن

۴۲۔عبدالاحد خان خلیل، اردو غزل کے پچاس سال، لکھنو، مکتبۂ کلیاں، ۱۹۶۱

۴۳۔عبدالسلام ندوی، مولانا، شعر الہند، جلد ۱، اعظم گڑھ، معارف، س۔ن

۴۴۔ایضاً، ایضاً، جلد ۲، چاپ چہارم، اعظم گڑھ، معارف، ۱۹۵۴ء

۴۵۔عبدالصمد چشتی، اصطلاحاتِ صوفیہ، لاہور، مکہ بکس، س ن

۴۶۔فراق گورکھپوری، اردو غزل گوئی، لکھنؤ، نصرت پبلشرز، ۱۹۹۸

۴۷۔فرمان فتح پوری، اردو ادب کی فنی تاریخ، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۳

۴۸۔ایضاً، غزل اردو کی شعری روایت، لاہور، گنج شکر پریس، الوقار، ۲۰۰۴

۴۹۔فقیر، شمس الدین، حدائق البلاغت، ترجمہ خدیجہ شجاعت علی، چاپ دوم، ۱۹۶۶

۵۰۔گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱

۵۱۔ایضاً (مرتبہ)، اقبال کا فن، مجموعہ مقالات، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعتِ دوم، ۱۹۸۹

۵۲۔محمد حسن عسکری، مرزا، آئینۂ بلاغت، لکھنؤ، صدیق بکڈپو، ۱۹۳۷

۵۳۔محمد ذوقی شاہ، سر دلبران، آفسٹ پریس، کراچی، ۱۴۰۵ھ

۵۴۔محمد ریاض، ڈاکٹر، اقبال اور فارسی شعراء، لاہور، اقبال آکادمی، ۱۹۷۷

۵۵۔محی الدین غازی اجمیری، مصطلحات، علوم وفنون عربیہ، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۷۸

۵۶۔مرزا بیگ، محمد سجاد، تسہیل البلاغت، دہلی، صفوۃ اللہ بیگ صوفی پبلشرز، ۱۳۳۹ھ
۵۷۔محمد مصطفیٰ صابری، سیّد، غالب اور تصوف، دہلی، ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء
۵۸۔مکرانی، غلام رسول، اردو ادب میں تمثیل نگاری، لکھنو، نصرت پبلشرز، ۱۹۸۸
۵۹۔نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت، حصہ دوم، جلد دوم، لاہور، مقبول آکاڈمی، ۱۹۸۹ء
۶۱۰۔ایضاً، ایضاً، حصہ ششم و ہفتم، علمِ بدیع، مرتب: سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷
۶۱۔نذیر احمد، ایم۔اے، اقبال کے صنائع بدائع، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۶۶
۶۲۔نقوی، نور الحسن، مصحفی، ساہیۃ اکادمی، س۔ن
۶۳۔نور الحسن ہاشمی، دلّی کا دبستانِ شاعری، کراچی، اردو اکیڈمی، ۱۹۶۶
۶۴۔نیاز فتحپوری، غالب فن اور شخصیت، کراچی، اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء
۶۵۔وارث سرہندی، زبان و بیان، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹
۶۶۔وحید الدین سلیم، وضع اصطلاحات، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۵
۶۷۔وحید قریشی، مطالعہ ادبیات فارسی، مجموعۂ مقالات، لاہور، یونیورسٹی اورینٹل کالج، ۱۹۹۶)
۶۸۔یوسف حسین خان،، اردو غزل، ہند، انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۷

۳۔تحقیقی مقالات

۱۔آفتاب حسین شاہ، اردو غزل کا علامتی نظام، استادِ نگران: ڈاکٹر سجاد رضوی، ایم۔اے اردو مقالہ، پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، ۱۹۸۶ء
۲۔شاہدہ تبسم، خواجہ میر درد کے کلام میں صوفیانہ اصطلاحات، مقالہ برائے ایم۔اے، نگران مقالہ: ڈاکٹر محمد سلیم ملک، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۸
۳۔شبیہ الحسن ، سید، لکھنوء کی اردو شاعری، نگران: ڈاکٹر سہیل احمد خان، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، اورینٹل کالج، جامعہ پنجاب
۴۔عاصمہ فرحت، اقبال کے اردو کلام میں اسلامی تلمیحات، تحقیقی مقالہ برائے ایم۔اے (اردو)، نگران: ڈاکٹر عبید اللہ، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۰
۵۔عطا اللہ، اردو شاعری میں تمثال نگاری، مقالہ ایم۔اے، استادِ نگران: ڈاکٹر تحسین فراقی، شعبۂ اردو، پنجاب

یونیورسٹی، اورینٹل کالج، ۱۹۸۹۔۱۹۹۱ء

۶۔ فریدہ یاسمین، اشاریہ تراکیب میر تقی میر، معہ فرہنگ (غزلیات)، تحقیقی مقالہ برائے ایم۔اے اردو، نگران: جناب محمد ساجد خان صامت، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۹۰ء

۴۔بنیادی مآخذ (فارسی)

۱۔اخوان ثالث، مہدی، تراای کہن بوم وبردوست دارم، چاپ سوم، تہران، مروارید، ۱۳۷۰،

۲۔ازرقی، دیوان ازرقی ہروی، مصحح سعید نفیسی، تہران، زوار، ۱۳۳۶

۳۔امیر خسرو، دیوان امیر خسرو دہلوی، بہ اہتمام درویش، تہران، جاویدان، ۱۳۴۳ھ.ش

۴۔انوری، دیوان انوری، بہ اہتمام محمد تقی مدرس رضوی تہران، تہران، بنگاہ ترجمہ ونشر کتاب، ۱۳۳۴۔۱۳۴۰، ۲ جلد

۵۔اوحدی، دیوان اوحدی مراغی، بہ کوشش سعید نفیسی، تہران، امیر کبیر، ۱۳۴۰ھ.ش

۶۔اہلی، کلیات اشعار مولانا اہلی شیرازی، بہ کوشش حامد ربانی، تہران، سنایی، س ن

۷۔بابا فغانی، دیوان اشعار بابا فغانی شیرازی، بہ اہتمام احمد سہیلی خوانساری، تہران، اقبال، ۱۳۶۲ھ.ش

۸۔جامی، دیوان جامی، مصحح ہاشم رضی، تہران، انتشارات پیروز، ۱۳۴۱

۹۔حافظ، دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، بہ اہتمام محمد قزوینی وقاسم غنی، چاپ پنجم، تہران، زوار، ۱۳۶۷

۱۰۔ایضاً، از روی نسخۂ قدسی، تہران، ابن سینا، س۔ن

۱۱۔خاقانی، دیوان خاقانی شروانی، تصحیح ضیاء الدین سجادی، تہران، زوار، ۱۳۳۸

۱۲۔خواجو کرمانی، دیوان اشعار خواجو کرمانی، تصحیح احمد سہیلی خوانساری، تہران، ۱۳۳۶

۱۳۔رودکی، آثار منظوم، با ترجمہ روسی، تحت نظر: ی. براگینسکی، مسکو، انتشارات دانش، ۱۹۶۴ء

۱۴۔سپہری، سہراب، ہشت کتاب، تہران، انتشارات طہوری، چاپ سی وچہارم، ۱۳۸۱

۱۵۔سعدی، کلیات شیخ سعدی، تصحیح محمد علی فروغی، تہران، کتابفروشی علمی

۱۶۔سلیم، دیوان کامل محمد قلی سلیم تہرانی، بہ تصحیح واہتمام رحیم رضا، تہران، ابن سینا، ۱۳۴۹ھ.ش

۱۷۔سنائی، دیوان سنائی، بہ سعی واہتمام محمد تقی مدرس رضوی، تہران، کتابخانہ ابن سینا، ۱۳۴۱

۱۸۔شاملو، احمد، مجموعہ آثار، دفتر یکم: شعرہا، تہران، نگاہ، ۱۳۸۲

۱۹۔شمس طبسی، دیوان، بہ اہتمام تقی بینش، مشہد، زوار، ۱۳۴۳ھ.ش

۲۰۔صائب، کلیات صائب تبریزی، با مقدمہ وشرح حال بہ قلم امیری فیروزکوہی، چاپ ۲، تہران، کتابخانہ خیام، ۱۳۳۶

۲۱۔ایضاً، دیوان صائب تبریزی، بہ کوشش محمد قہرمان، تہران، انتشارات علمی وفرہنگی، ۱۳۸۳ (رسالے میں ق کے ذریعہ

اس کا تعارف ہے)

۲۲۔طالب آملی، کلیات اشعار ملک الشعرا طالب آملی، بہ اہتمام و تصحیح طاہری شہاب، تہران، سنائی

۲۳۔ظہوری، دیوان ظہوری ترشیزی، بہ کوشش تقی بینش، مشہد، باستان، ۱۳۳۷ھ.ش

۲۴۔عراقی، کلیات شیخ فخرالدین ابراہیم ہمدانی متخلص بہ عراقی، بہ کوشش سعید نفیسی، تہران، سنائی

۲۵۔عرفی، کلیات عرفی شیرازی، بہ کوشش جواہری (وجدی)، تہران، سنائی

۲۶۔عمعق، دیوان عمعق بخاری، مصحح سعید نفیسی، تہران، فروغی، ۱۳۳۹

۲۷۔عنصری، دیوان عنصری، مصحح محمد دبیر سیاقی، تہران، کتابخانہ سنائی، ۱۳۴۲

۲۸۔فردوسی، شاہنامہ، مصحح ژول مول، تہران، سازمان کتابہای جیبی ہفت جلد، ۱۳۴۵

۲۹۔فرخی، دیوان فرخی سیستانی، مصحح محمد دبیر سیاقی، تہران، زوار، چاپ دوم، ۱۳۴۹

۳۰۔فیضی، دیوان فیضی، با تصحیح ای۔دی۔ارشد و مقابلۂ حسین آہی، تہران، فروغی، ۱۳۶۲

۳۱۔قاآنی، دیوان حکیم قاآنی شیرازی، با تصحیح و مقدمۂ محمد جعفر محجوب، تہران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۳۶

۳۲۔کلیم، دیوان کامل ابوطالب کلیم کاشانی، بہ تصحیح پرتو بیضایی، تہران، خیام

۳۳۔مجیر بیلقانی، دیوان مجیرالدین بلقانی، تصحیح و تعلیق دکتر محمد آبادی، تبریز، مؤسسۂ تاریخ و فرہنگ ایران، ۱۳۵۸ھ.ش

۳۴۔محتشم، دیوان مولانا محتشم کاشانی، بہ کوشش محمد علی گرگانی، تہران، محمودی، ۱۳۴۴ھ.ش

۳۵۔مسعود سعد سلمان، دیوان مسعود سعد سلمان، بہ تصحیح رشید یاسمی، تہران، انتشارات پیروز، ۱۳۳۹

۳۶۔معزی، دیوان امیر الشعرا معزی، بہ سعی و اہتمام عباس اقبال، تہران، کتابفروشی اسلامیہ، ۱۳۱۸

۳۷۔معین، محمد، مجموعہ مقالات، جلد ا، بکوشش مہدخت معین، تہران، معین، ۱۳۶۴

۳۸۔منوچہری، دیوان منوچہری دامغانی، بہ کوشش دکتر سید محمد دبیر سیاقی، چاپ ششم، تہران، زوّار، ۱۳۸۵

۳۹۔مولوی، جلال الدین محمد بلخی، دیوان مولوی، تہران، امیر کبیر، چاپ چہارم، ۱۳۵۱

۴۰۔ایضاً، مثنوی معنوی، بہ سعی و اہتمام و تصحیح رینولد نیکلسون، تہران، مولیٰ، ۱۳۶۰

۴۱۔مولوی شمس، کلیات شمس تبریزی یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاہ تہران، ۴۶۔۱۳۳۴

۴۲۔ناصر خسرو، دیوان ناصر خسرو، بہ اہتمام و تصحیح مجتبی مینوی و مہدی محقق، تہران، کتابخانہ تہران، ۱۳۰۴۔۱۳۰۷

۴۳۔نظامی، حکیم نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، تصحیح وحید دستگردی، تہران، علمی، ۱۳۶۳ھ.ش

۴۴۔نظیری، دیوان نظیری نیشاپوری، مصحح مظاہر مصفا، تہران امیر کبیر، ۱۳۴۰

۴۵۔ہلالی، دیوان ہلالی جغتایی، بہ تصحیح سعید نفیسی، تہران، سنایی، ۱۳۳۷ھ.ش

۵۔ثانوی مآخذ (فارسی)

۱۔آریان، دکتر قمر، چہرۂ مسیح در ادبیاتِ فارسی، چاپ دوم، تہران، انتشارات سخن، ۱۳۷۸

۲۔احمد نژاد، دکتر احمد، فنون ادبی، تہران، پایا، ۱۳۷۳

۳۔ارسطو، فن شعر، مرتبہ و مترجم: دکتر عبدالحسین زرین کوب، تہران، امیر کبیر، ۱۳۵۷ھ.ش

۴۔ثروتیان، دکتر بہروز، بیان در شعر فارسی، انتشارات برگ، تہران، ۱۳۶۹

۵۔حسن پور آلاشتی، دکتر حسین، طرز تازہ سبک شناسی غزل سبک ہندی، تہران، کتابخانہ ملی ایران، ۱۳۸۴ھ.ش

۶۔زرین کوب، دکتر عبدالحسین، با کاروانِ حلہ، تہران، چاپ نہم، انتشارات علمی، ۱۳۷۴

۷۔ایضاً، نقد ادبی، جلد اول، چاپ سوم، تہران، امیر کبیر، ۱۳۶۱ھ۔ش

۸۔ایضاً، نقش بر آب، تہران، چاپ دوم، معین، ۱۳۷۰ھ.ش

۹۔شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا، شاعرِ آئینہ ہا، بررسی سبک ہندی و شعر بیدل، تہران، مؤسسہ انتشارات آگاہ، چاپ سوم، ۱۳۷۱

۱۰۔ایضاً، صور خیال در شعر فارسی، چاپ نہم، تہران، آگاہ، ۱۳۸۳

۱۱۔ایضاً، موسیقی شعر، چاپ پنجم، تہران، آگاہ، ۱۳۷۶،

۱۲۔شمیسا، دکتر سیروس، انواع ادبی، تہران، باغ آئینہ، ۱۳۷۰ھ.ش

۱۳۔ایضاً، بیان و معانی، تہران، فردوس، چاپ چہارم، ۱۳۷۸ھ.ش

۱۴۔ایضاً سبک شناسی شعر، تہران، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۶

۱۵۔ایضاً، سیر غزل در شعرِ فارسی، تہران، فردوسی، ۱۳۶۲

۱۶۔شہیدی، دکتر سیّد جعفر، شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، تہران، سلسلۂ انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۵۷

۱۷۔صبور، دکتر، آفاق غزل فارسی، تہران، انتشارات پدیدہ، ۲۵۳۵ھ۔ش

۱۸۔صفا، دکتر ذبیح اللہ صفا، تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان فارسی، جلد دوم، تہران، چاپ دوازدہم، فردوسی، ۱۳۷۲

۱۹۔ایضاً،ایضاً،جلد۴،تہران،فردوسی،۱۳۶۳

۲۰۔ایضاً،ایضاً،جلد۵،بخش اول،تہران،فردوسی،چاپ نہم،۱۳۷۳

۲۱۔غلام رضائی،دکتر محمد،سبک شناسی شعر پارسی،تہران،نشر جامی،۱۳۷۷

۲۲۔کاشفی سبزواری،میرزا حسین واعظ،بدایع الافکار فی صنایع الاشعار،ویراستہ وگزاردہ میر جلال الدین

کزازی،تہران،نشر مرکز،۱۳۶۹ھ۔ش

۲۳۔کمال اسماعیل،کمال الدین اسماعیل اصفہانی،بہ اہتمام حسین بحر العلومی،تہران،۱۳۴۸

۲۴ محجوب،محمد جعفر،سبک خراسانی در شعر فارسی،تہران،انتشارات دانشسرای عالی شمارہ ۴۴،۱۳۵۰

۲۵۔ہاشم رضی،گاہ شماری وجشن ہائے ایران باستان،انتشارات بہجت،تہران،۱۳۷۱ھ.ش

۲۶۔ہمائی،علامہ جلال الدین،فنون بلاغت وصناعات ادبی،تہران،مؤسسہ نشر ہما،چاپ پنجم،۱۳۶۷ ھ.ش

۶۔ کتب حوالہ

اردو:

۱۔اردو دائرۃ المعارفِ اسلامی، ج۸، زیر اہتمام دانش گاہِ پنجاب، لاہور، ۱۹۷۳

۲۔فرہنگِ اصطلاحاتِ قرآن، ڈاکٹر محمد میاں صدّیقی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان، ۲۰۰۳

۳۔فرہنگِ اقبال، مولفہ و مرتبہ: حضرت تسنیم امروہوی، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۸۹ء

۴۔فرہنگِ آصفیہ، جلد اوّل۔جلد چہارم، مرتبہ: مولوی سیّد احمد دہلوی، لاہور، اردو سائنس بورڈ، طبع چہارم ۲۰۰۳

۵۔فرہنگِ کلامِ میر (جلد اول)، شاہینہ تبسّم، نئی دہلی، عزیز پرنٹنگ پریس، ۱۹۹۳

۶۔نور اللغات، جلد اوّل، دوم۔سوم اور چہارم، مولوی نور الحسن نیّر مرحوم، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹

فارسی:

۱۔برہان قاطع، محمد حسین بن خلف تبریزی متخلص بہ برہان، جلد اول، جلد دوم، سوم و چہارم، تہران، امیر کبیر، ۱۳۶۱

۲۔دائرۃ المعارف ادبی، عبدالحسین سعیدیان، چاپ چہارم، تہران، علم و زندگی، ۱۳۷۴

۳۔دائرۃ المعارف بزرگ اسلامی، ج۲، ۸، ۹ زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تہران، مرکز دائرۃ المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۷۴۔۱۳۷۹

۴۔دایرۃ المعارف تشیع، جلد اول۔ہفتم، تہران، نشر شہید سعید محبّی، ۱۳۷۵۔۱۳۷۸

۵۔فرہنگ آنندراج، محمد پادشاہ، متخلص بہ شاد، ج۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷ چاپ دوم، ۱۳۶۳

۶۔فرہنگ اساطیر واشارات داستانی در ادبیات فارسی، دکتر محمد جعفر یاحقی، تہران، سروش، ۱۳۶۹

۷۔فرہنگِ اشعارِ صائب، جلد اول و دوم، احمد گلچین معانی، تہران، مؤسسۂ مطالعات وتحقیقات فرہنگی، ۱۳۶۴۔۱۳۶۵ھ.ش

۸۔فرہنگ اصطلاحات وتعبیرات عرفانی، دکتر سید جعفر سجادی، چاپ دوم، تہران، کتابخانہ طہوری، ۱۱۷۳

۹۔ فرہنگِ اصطلاحاتِ علومِ ادبی، ساجد اللہ تفہیمی، اسلام آباد، مرکزِ تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۷۵ھ.ش

۱۰۔فرہنگِ بزرگِ سخن، دکتر حسن انوری، جلد ۱، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸ تہران، انتشارات سخن، ۱۳۸۱

۱۱۔فرہنگ تلمیحات، سیروس شمیسا، تہران، انتشارات حمید، چاپ پنجم، ۱۳۷۵ھ.ش

۱۲۔فرہنگِ جامع شاہنامہ، دکتر محمود زنجانی، چاپ دوم، تہران، مؤسسہ انتشارات عطائی، ۱۳۱۵

۱۳۔فرہنگ دہ ہزار واژہ از دیوان حافظ، باہتمام دکتر ابوالفضل مصفی، جلد اول، تہران، پاژنگ، ۱۳۶۹

۱۴۔فرہنگ شاہنامہ نام کسان وجایہا، حسین شہیدی مازندرانی (بیون)، نشر بلخ، تہران، ۱۳۷۷ھ.ش

۱۵۔فرہنگ عمید فارسی، حسن عمید، تہران، انتشارات امیر کبیر، چاپ چہارم ۔۱۳۷۴

۱۶۔فرہنگِ کاربرد آیات وروایات دراشعار عطار نیشاپوری، دکتر رضا اشرف زادہ، خراسان، ادارہ کل فرہنگ وارشاد اسلامی خراسان، ۱۳۷۳

۱۷۔فرہنگ لغات وتعبیرات مثنوی، جلد دوم و، ہفتم، ہشتم ونہم، دکتر سیّد صادق گوہرین، چاپ دوم، کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۲

۱۸۔فرہنگ لغات وکنایات مسعود سعد سلمان، بہ کوشش محمد مہیار، تہران، انجمن آثار ومفاخر فرہنگی، ۱۳۷۷

۱۹۔فرہنگِ لغات وتعبیرات دیوان خاقانی شروانی، جلد اول، دکتر سیّد ضیاء الدین سجّادی، جلد اول، دوم، (ش۔ی) تہران، زوّار، ۱۳۷۴

۲۰۔فرہنگِ لغات وتعبیرات مثنوی ہای سنایی، دکتر محمد شفیع صفاری، قزوین، دانشگاہ بین المللی امام خمینی (رہ)، ۱۳۷۸

۲۱۔فرہنگِ معین، فرہنگِ معین، فارسی، دکتر محمد معین، تہران، انتشارات امیر کبیر، چاپ ہشتم، ۱۳۷۱

۲۲۔فرہنگ نامہ شعری، دکتر رحیم عفیفی، جلد اوّل، دوّم، سوّم، تہران، سروش، ۱۳۷۲۔۱۳۷۳

۲۳۔فرہنگ نامہ کنایہ، دکتر منصور میرزانیا، تہران، امیر کبیر، ۱۳۷۸

۲۴۔فرہنگِ نوربخش، اصطلاحات تصوّف، دکتر جواد نوربخش، جلد اول۔ چہارم، تہران، انتشارات خانقاہ نعمت اللہی، ۱۳۶۶، ۱۳۶۹

۲۵۔فرہنگِ واژہ نمای حافظ، فراہم آورندہ: دکتر مہین دخت صدیقیان، باہمکاری دکتر ابوطالب میر عابدینی، تہران، امیر کبیر، ۱۳۶۶

۲۶۔فرہنگ واژہ نمای غزلیات سعدی، جلد یکم تا سوم، مہین دخت صدیقیان، تہران، پژوہشگاہ علوم انسانی ومطالعات فرہنگی، ۱۳۷۸

۲۷۔فرہنگ واژہ ہای ایہامی دراشعار حافظ، دکتر محمد ذوالریاستین، تہران، آثار مرجع فروزان، ۱۳۷۹

۲۸۔فرہنگِ واژہ ہای فارسی درزبان اردو، دکتر شاہد چودھری، تہران، شرکت انتشارات علمی وفرہنگی، ۱۳۷۵

۷۔ رسائل وجرائد

۱۔ فنون، جدید غزل نمبر، جلد اوّل، نمبر ۱۳، ۱۴، جنوری ۱۹۶۹، شمارہ ۴۷۳، لاہور

۲۔ نقوش، مرتبہ: محمد طفیل، غزل نمبر

۳۔ نیرنگ خیال، غزل نمبر، شمارہ نمبر ۵۲۹، ۵۳۰، نومبر ۱۷۹۰، لاہور

Urdu Ghazaliat main Farsi Talmihaat - O - Tarakeeb

Lisani – O - Tehqiqi Mutalaa
(Az Wali ta Iqbal)

Thesis for Ph.D (Urdu)
(Regular Programme)

Supervisor:
Dr. Tehseen Firaqi
Chairman, Dept. of Urdu

Author:
Wafa Yazdan Manesh

University of the Punjab
2006-2010